



Григорий Зайцев

БЕЗДНЫ И ВЫСИ

Культурологическое исследование третьего септенера
Старшего Аркана Таро

КНИГА ПЕРВАЯ



Григорий Зайцев

БЕЗДНЫ И ВЫСИ



КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ТРЕТЬЕГО СЕПТЕНЕРА
Старшего Аркана Таро



книга первая

Касталия



2018

УДК 291.32
ББК 86.391
З 177

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки,
главный научный сотрудник ИСПИ РАН
Староверов В. И.

доктор философских наук, профессор, член Союза писателей России,
почётный работник высшего профессионального образования РФ,
заведующий кафедрой философии и истории науки БГИИК
Римский В. П.

З 177 Зайцев Г.

Бездны и выси (I): культурологическое исследование третьего
септенера Старшего Аркана Таро — М: «Касталия», 2018. —
382 с.

ISBN 978-5-519-65948-2

Эта книга, представляющая собой двухтомное издание, является культурологическим исследованием последней седмицы символической системы Триумфов (Старших Арканов Таро). В ней экспонируется широкий культуральный и философский контекст в котором происходило становление европейских символических систем, а Арканы Таро интерпретируются как архетипические модели, отражающиеся во множестве граней нашей цивилизации. Книга рассчитана на читателя, интересующегося углублённым изучением истории и символики карт, а также на того, кто хочет приобщиться к пониманию неочевидных закономерностей европейского искусства и культуры. Читатель найдёт в двух томах данной книги множество ранее отсутствующих в русскоязычном пространстве сведений о старинных колодах, а также массу редких иллюстраций.

Первый том книги «Бездны и выси», который читатель держит в руках, обращается к рассмотрению основных источников влияния на символическую систему колоды Таро. В книге дан анализ общей проблематики третьего септенера и представлены Арканы с XV по XVIII. Второй том, издание которого запланировано на 2019 год, будет направлен на демонстрацию базовых амплификаций заключительных четырёх карт колоды Таро. Вместе с уже изданными книгами «Лики мистерий» и «Таинство пути» настоящая работа образует многотомный труд, всесторонне репрезентирующий колоду Старшего Аркана Таро.

УДК 291.31
ББК 86.391

© Г. Зайцев, 2018
© «Касталия» (Москва) 2018

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	7
------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

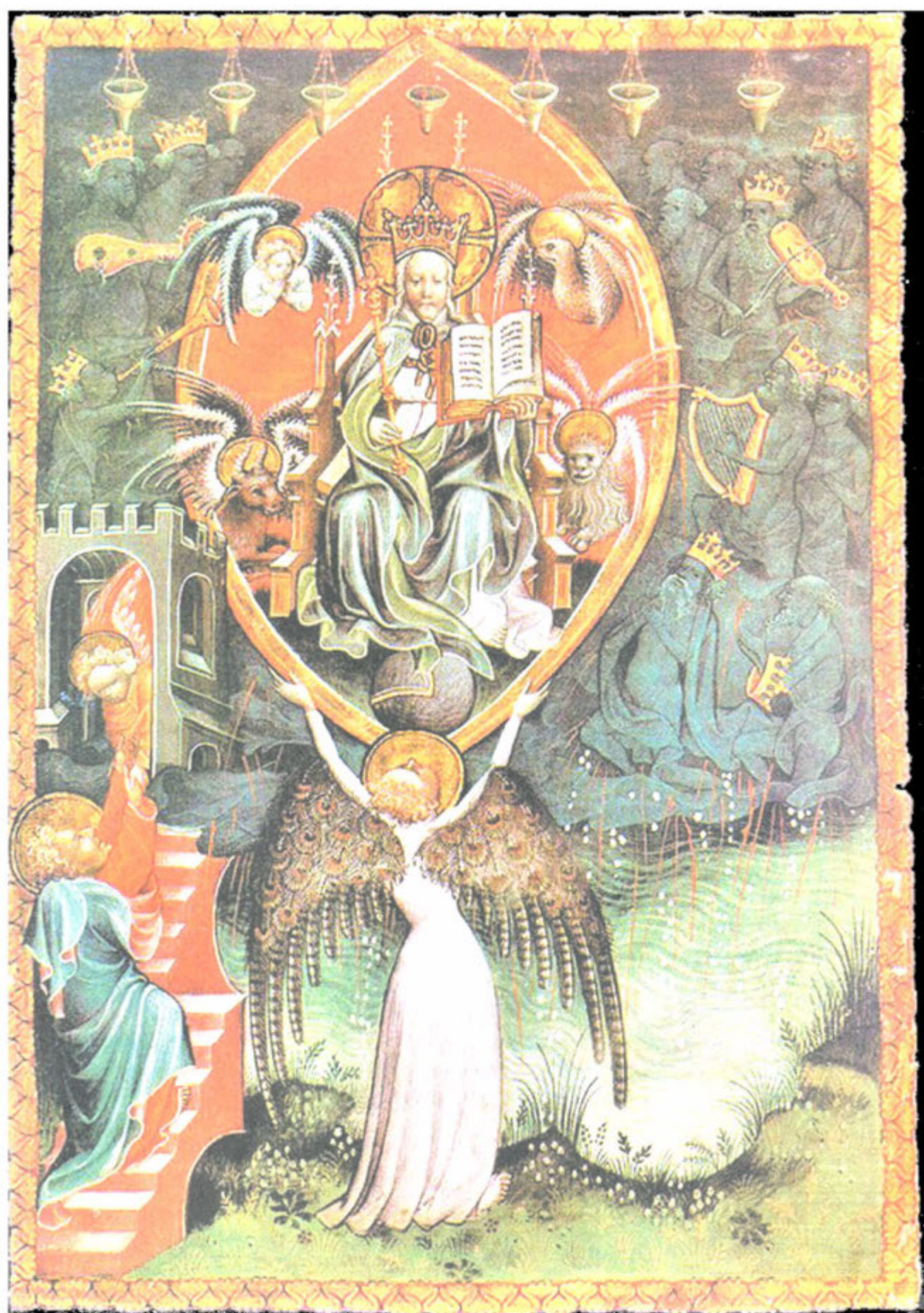
Образы и символы Старшего Аркана Таро
в зеркале христианских, гностических,
гуманистических, алхимических

и психосинтетических мировоззренческих систем.....	13
Семь дней творения.....	15
Главные грехи / <i>Peccata capitalia</i>	24
Семь добродетелей.....	30
Атрибуты святых.....	36
Гностическая космология.....	38
Девять достойных.....	44
Трое мёртвых и трое живых.....	45
«Триумфы» Франческо Петрарки и их культурный след.....	47
Алхимический <i>Opus</i>	62
Типология психосинтеза Роберто Ассаджиоли.....	91

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Третий септениер Старшего Аркана.....	119
Аркан XV Дьявол.....	127
Аркан XVI Башня.....	203
Аркан XVII Звёзды.....	275
Аркан XVIII Луна.....	331

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.....	377
------------------------	-----



Книга посвящается моей супруге — Вере Зайцевой



БЕЗДНЫ И ВЫСИ



книга первая

◀ «Трон Божий» — французская миниатюра начала XV века. На изображении представлена аллегория духовного восхождения к Божественной Славе. Слева можно увидеть, как человек, ведомый Ангелом, поднимается по ступеням к духовным высотам.



ПРЕДИСЛОВИЕ



В наши дни всё чаще в тарологической среде можно наблюдать значительное противоречие между констатируемыми тенденциями по расширению амплификационного ряда карт Таро и тем, что на деле этот ряд всё более и более сужается. *Символ* становится *зна́ком*, а *смысловое поле* — *значением*. В этом легко убедиться посредством обращения к современным колодам и новым печатным изданиям, посвящённым данной проблематике. За последние годы не только тарологи-авантюристы, но даже некоторые уважаемые авторы, возможно, в погоне за коммерческим успехом, а может и по какой-то иной причине, порождали самые монструозные проекты, в которых описанное выше противоречие не просто очевидно, но подчас даже угрожает самому развитию и существованию колоды Таро, как символической системы.

В интернет-магазинах и на полках оффлайн витрин любителю карт предлагаются «Таро Будды» и «Таро святых», «Таро Вуду», «Библейское Таро» и «Таро Разиэля»... В пределы амплификационно-символического ряда таких колод Таро попадают уже не только образы тех или иных книг, фильмов, мифологических сюжетов, картин выдающихся художников прошлого или популярных географических локусов (городов, дворцов, парков), но даже различные религиозные и внеконфессиональные мировоззренческие системы. Первое впечатление от знакомства с перечнем предлагаемой на карточном рынке продукции может навести на превратную мысль о многообразии подходов и процветающей здесь свободе. Но если чуть глубже погрузиться в сравнительный анализ современных колод, то их без особого труда можно разделить всего на три отчётливо выделяющиеся по характерным признакам группы.

❖ **Лествица Иоанна Лествичника** — икона из собрания монастыря Святой Екатерины (XII—XIII вв.). Образ лестницы, получивший широкую популярность в качестве символа духовного восхождения в связи с трудом преподобного Иоанна Лествичника «Лествица, или Скрижали духовные» (IV в.) в какой-то мере может считаться философским прототипом для колоды оккультного Таро и прежде всего для третьего септенера. *«Заключительный этап духовного совершенствования — это последние семь ступеней лестницы, когда христианин пожинает плоды предыдущих подвигов... "Лествица" преподобного Иоанна даёт нам довольно ясный план того, с чего надо начинать свою духовную жизнь и к чему стремиться»* [архимандрит Маркелл (Павук)]¹. Из вышеприведённой цитаты видно, что последовательность определённых духовных достижений, данная в иерархическом порядке, типична не только для символической системы Триумфов, но укоренена в самой иудео-христианской традиции, являющейся для карт Таро культурным контекстом их возникновения, становления и существования.

¹ Цит по: <http://hram-troicy.prihod.ru/articles/view/id/1199779>

К первой из них относятся карты, воспроизводящие базовые модели уэйтовского (реже, кроулианского) Таро. Эта группа самая многочисленная, так как «околоуэйтовских колод» на современной сцене большинство. Создается впечатление, что для «художников-генераторов» всё новых и новых колод, сопряжённых подчас с самыми парадоксальными образами массовой культуры, система Таро и колода Таро Райдера-Уэйта — это вообще синонимы.

Ко второму типу, я полагаю, следует отнести все колоды, которые настолько далеки от Таро как системы, что вовсе не должны считаться картами Таро. Таких колод значительно меньше, но тем не менее не упомянуть их было бы неправильно. В большинстве своём их корректнее всего именовать карточными оракулами. Лучшая, на мой взгляд, из таких колод это *Margarete Petersen Tarot* (1983 г.), в которой изредка всё же присутствуют некоторые важные символы, типичные для Таро как системы. Эта колода весьма эстетична, а образно-цветовой ряд серии её рисунков производит значительное психологическое воздействие, претендующее хотя бы на аналог колоде Таро.

Третий тип (самый важный и значимый для Таро как живой и развивающейся символической системы) я бы разделил на две подгруппы. В первую следует отнести репринтные издания известных колод прошлого, что позволяет ценителю Таро «общаться» со старинными картами не только как с музейными экспонатами, но включать их в живую практику современного использования. К этой подгруппе я отношу не только точно воспроизведённые по оригинальным рисункам колоды далекого прошлого, но и ставшие классикой XX века Таро Уэйта, Кроули, Дали и др. Такие издания сохраняют и несут в будущее самое ценное, что было наработано в колоде Таро, как исторической символической системе на протяжении более чем пяти сотен лет. Вторая же подгруппа третьего типа — это те немногие системы Таро, за счёт которых колода живёт и развивается сегодня, находя новые грани соответствий с нашим миром на самых глубоких уровнях бытия, в том числе уровне новых мировоззренческих парадигм, которые требуют коренного переосмысления самого подхода к таким историческим феноменам как карты Старшего Аркана. Создатели таких колод не стремятся просто «обновить обёртку» для старой доброй колоды Артура Уэйта (автор которой, к слову, не был ей полностью доволен). Они берут курс на более глубокие преобразования в связи с поставленными современностью задачами, а за счёт погружения в диалектический процесс проявления исторических взаимосвязей структуры системы карт Таро им удаётся избежать волюнтаризма, свойственного авторам колод второго типа, когда стремление к «самовыражению» превосходит познания в области традиций Триумфов. Список настоящих и в полном смысле слова современных колод Таро очень скуден. Из появившихся в XXI веке, пожалуй, следует выделить лишь колоду *Der Akron Tarot* (2004 г.). Не стоит делать выводы, что это единственная колода данной группы, но, она, безусловно, наиболее показательная.

Впрочем, самое страшное начинается не тогда, когда осознаёшь, что мнимое (зато активно провозглашаемое) многообразие выбора карт Таро

является чистейшей иллюзией, а тогда, когда обращаешься к чтению тех интерпретаций, которые предлагаются современными тарологами. Эти истолкования, вопреки внешней тенденции на безграничную экспансию в различные национальные культуры, разнообразные религии и всевозможные виды искусств, оказываются предельно редуцированными и ограниченными. Они сводятся к очень простым и подчас даже примитивным трактовкам, число которых для каждого Аркана редко превышает дюжину (а когда и превышает, то речь идёт чаще всего о перечислении синонимов, а не принципиально отличных друг от друга явлений). Многообразие культурально-обоснованных и глубоких философских интерпретаций и широта охвата проблематики, которая скрывается за аллегорической картинкой, — вот чего в наши дни наблюдается значительный дефицит.

Если суммировать толкования, которые предлагаются в большинстве современных книг о Таро, то окажется что мир, который описывают нам эти «учителя мудрости» — беден, скучен и мал. В такой «вселенной современных тарологов» пропадают важнейшие элементы нашей духовной и мирской жизни, на раскрытие которых когда-то претендовала система Таро в качестве *малого мира* — аллегорического воплощения всех характерных сил и тенденций мироздания, в котором мы живём. Я не выступаю с критикой книг, чьи названия и имена авторов мной сознательно здесь не озвучены. Возможно, такие книги и могут иметь какое-то значение при первом знакомстве читателя с системой Триумфов. Моя цель — не оспаривание их позиции, а работа над созданием серии книг противоположного содержания, которые не ограничиваются перечнем «предсказательных значений» (перечислять которые на самом деле можно было бы практически бесконечно), а пытаются открыть читателю те неочевидные взаимосвязи, которые лежат в основании каждого Аркана. Вернуть системе Таро её многогранный и многоуровневый символизм, взамен ограниченности знака: вот направление, в котором я работаю и ради которого пишу.



В этой книге я продолжаю рассказ об историческом контексте становления и существования карт Таро, который начал в двух предшествующих работах: «Лики мистерий» и «Таинство пути». В первой из них я, кроме анализа карт первого септенера, посвятил большую часть текста разоблачению некоторых популярных мифов относительно системы Таро и попытался прояснить что эта система представляет собой на самом деле. Во второй книге, наряду с детальным исследованием карт второй седмицы, мной была предпринята попытка сопоставления европейской системы Таро и её ближайших «родственников» в Азии, а также проведена аналитическая работа посвящённая тому, как различные исторические мировоззренческие позиции отражались на символической системе Таро в разные эпохи.

Казалось бы, третья книга должна представить заключительный септнер Таро и тем самым завершить рассмотрение Старшего Аркана. Однако, так как исходя из самой логики Триумфов каждая последующая седмица

сложнее предыдущей, то рассмотрение последнего, третьего септенера, в однотомном издании оказалось практически невозможным. Ведь в последний септениер, согласно французской системе, входят не семь карт, а восемь — есть ещё не имеющая номера, но находящаяся именно в этой седмице карта «Дурак/Шут». Таким образом, в заключительном блоке Старшего Аркана на одну карту больше. Причём больше не просто на какую-то карту, а на карту, являющуюся в каком-то смысле противовесом всем остальным Триумфам. Чтобы подтвердить вышесказанное, достаточно обратиться к одной из важнейших книг по философии Таро, а именно к «Книге Тота» Алистера Кроули, где примерно из 90—100 страниц (в зависимости от издания), отведённых на описание всех карт Старшего Аркана, более двадцати занимает толкование карты «Дурак/Шут»! А если присовокупить к вышесказанному то, что карты последнего септенера имеют наиболее широкий амплификационный ряд (в связи с самим своим привилегированным положением в иерархии), то станет совершенно ясно, что на описание последнего блока Арканов потребуется минимум в полтора раза больше текста, чем было в предшествующих книгах. По этой причине третья книга, названная мной «Бездны и выси», посвящённая третьему септениеру карт Таро, выйдет в свет в двух отдельных томах.

В первом томе книги «Бездны и выси», который читатель держит в руках, я рассматриваю наиболее интересные и важные, на мой взгляд, культурные параллели между картами Таро и иными значимыми явлениями символической истории Европы, такими как: шестоднев, атрибуты святых, семь главных грехов и противодействующих им семь добродетелей. Также анализу подвергнуты параллели между Таро и неортодоксальными христианскими доктринами, которые вошли в культуру под собирательным названием *гностические учения*. Значительный блок текста обращён к параллелям между Таро и алхимией, «Триумфами» Франческо Петрарки и другими источниками, которые могли повлиять на систему Старшего Аркана или, напротив, испытать её влияние. Далее я предлагаю читателю на примере *типологии психосинтеза* Роберто Ассаджиоли взглянуть насколько универсально может быть трактована система Таро, если интерпретировать карты именно в качестве Арканов (Таинств) — т.е. круг за кругом расширяя их амплификационный ряд, с целью объединения всех явлений окружающего нас мира в *Unus mundus*. Я надеюсь, что предложенные мной материалы и сравнительный анализ некоторых значимых для становления Таро культуральных параллелей помогут значительно расширить современный амплификационный ряд Старшего Аркана и возродить понимание этой важнейшей для европейской традиции символической системы, в качестве малого мира — земного отражения суммы всех сил мира небесного. И, конечно же, помимо всего обозначенного выше, я представлю в этой книге детальный анализ первых четырёх карт третьего септенера Старшего Аркана Таро: «Дьявол», «Башня», «Звёзды» и «Луна».

Материал, посвящённый Арканам, будет начинаться с иллюстраций карт, заимствованных из ломбардской колоды начала XIX века¹ и специально подобранного стихотворения, выступающего в роли эпиграфа, чтобы на суггестивном уровне ввести читателя в тот круг архетипических образов, который будет подробно исследован в дальнейшем тексте. Для тех же, кто захочет более глубоко погрузиться в смысловое поле каждой карты, мной подобраны параллели практически из всех основных форм человеческой творческой активности: научной и религиозной мысли, а также разных видов искусств. Чтение этих списков и самостоятельное знакомство с обозначенными там произведениями, способно настроить на верный круг ассоциаций, или, как говорят юнгианские аналитики, *амплификаций*, для формирования культурально-обоснованной точки зрения на аллегорическую сценку каждой из карт.

Помимо этого, перед анализом каждого из рассматриваемых в книге Арканов мной приводятся краткие конспекты сущностно важных характеристик этих Арканов из трудов четырёх известнейших исследователей Таро французской и русской школ:

- Григорий Оттонович Мёбес, более известный как Г.О.М. (1868 — 1930 или 1934)² — автор классических эзотерических трудов, выдающийся русский оккультист
- Освальд Вирт (1860 — 1943)³ — художник одной из наиболее авторитетных колод Таро французской школы, исследователь европейского эзотерического символизма
- Нина Павловна Рудникова (1890 — 1940)⁴ — известный теософ, ученица Г. О. Мёбеса
- Валентин Арнольдович Томберг (1900 — 1973)⁵ — один из наиболее ярких представителей высокого христианского мистицизма XX века

Цитаты, по крупицам собранные мной в объемных томах вышеперечисленных эзотериков, позволят составить представление о традиционных взглядах на Старший Аркан французской школы. Впрочем,

¹ Колода, созданная Фердинандо Гумппенбергом (*Ferdinando Gumpfenberg*) в 1810 году.

² Все цитаты из Г.О.М. будут приводиться мной по книге: Мёбес Г.О. «Курс энциклопедии оккультизма» / Г.О. Мёбес. — М.: Энигма, 2012. — 528 с. (Далее при цитировании Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма).

³ Все цитаты из О. Вирта будут приводиться мной по книге: Вирт О. «Таро магов» / О. Вирт. — С-Пб: ООО ЭТО «Экслибрис», 2002. — 288 с. (Далее при цитировании: О. Вирт. Таро магов).

⁴ Все цитаты из Н.П. Рудниковой будут приводиться мной по книге: Рудникова Н.П. «Сакральный мистицизм Египта. 22 ступени посвятельного пути» / Н.П. Рудникова. — М.: Беловодье, 2013. — 360 с. (Далее при цитировании: Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта).

⁵ Все цитаты из В.А. Томберга будут приводиться мной по книге: Томберг В.А. «Медитации на Таро. Путешествие к истокам христианского герметизма» / В.А. Томберг. — М.: ООО Издательство «София», 2008. — 608 с. (Далее при цитировании В.А. Томберг. Медитации на Таро).

хотя эта книга и ориентирована преимущественно на *французскую* оккультную традицию, *английская* школа Таро также не будет упущена из виду. Детальному анализу подвергаются как колоды уэйтовской системы, так и колоды, проистекающие из кроулианской школы. Цель такого комплексного подхода — попытаться показать читателю, что существование различных трендов и направлений не требует установления «истинной школы» и выбора в её пользу. На мой взгляд, в подходе к сложным полисмысловым явлениям и их модуляциям как историческим, так и локальным всегда необходимо проявлять гибкость, открытость и своего рода культурную толерантность.

Эта книга базируется на цикле лекций, прочитанных мной в 2014 — 2015 гг. по просьбе юнгианского аналитика и исследователя эзотерической традиции Олега Телемского для московского отделения интеллектуального клуба «Касталия». В процессе адаптации лекционного курса для формата книги весь материал был принципиально переработан и втрое расширен, что позволило мне назвать эту работу именно книгой, а не курсом лекций или семинаром. Ограниченное количество анализируемых в книге Арканов позволило мне наиболее полно раскрыть их смысловое поле, а читателю даёт возможность достаточно глубоко погрузиться в каждый из них.

Культурологическому и философскому осмыслению карт первого септенера Старшего Аркана Таро посвящена моя книга «Лики мистерий»¹, а второй септениер представлен в работе «Таинство пути»². Настоящая книга является их смысловым продолжением, а в 2019 году к публикации планируется второй том книги «Бездны и выси», в котором я завершу исследование Старшего Аркана Таро анализом карт «Солнце», «Суд», «Мир» и «Дурак/Шут».

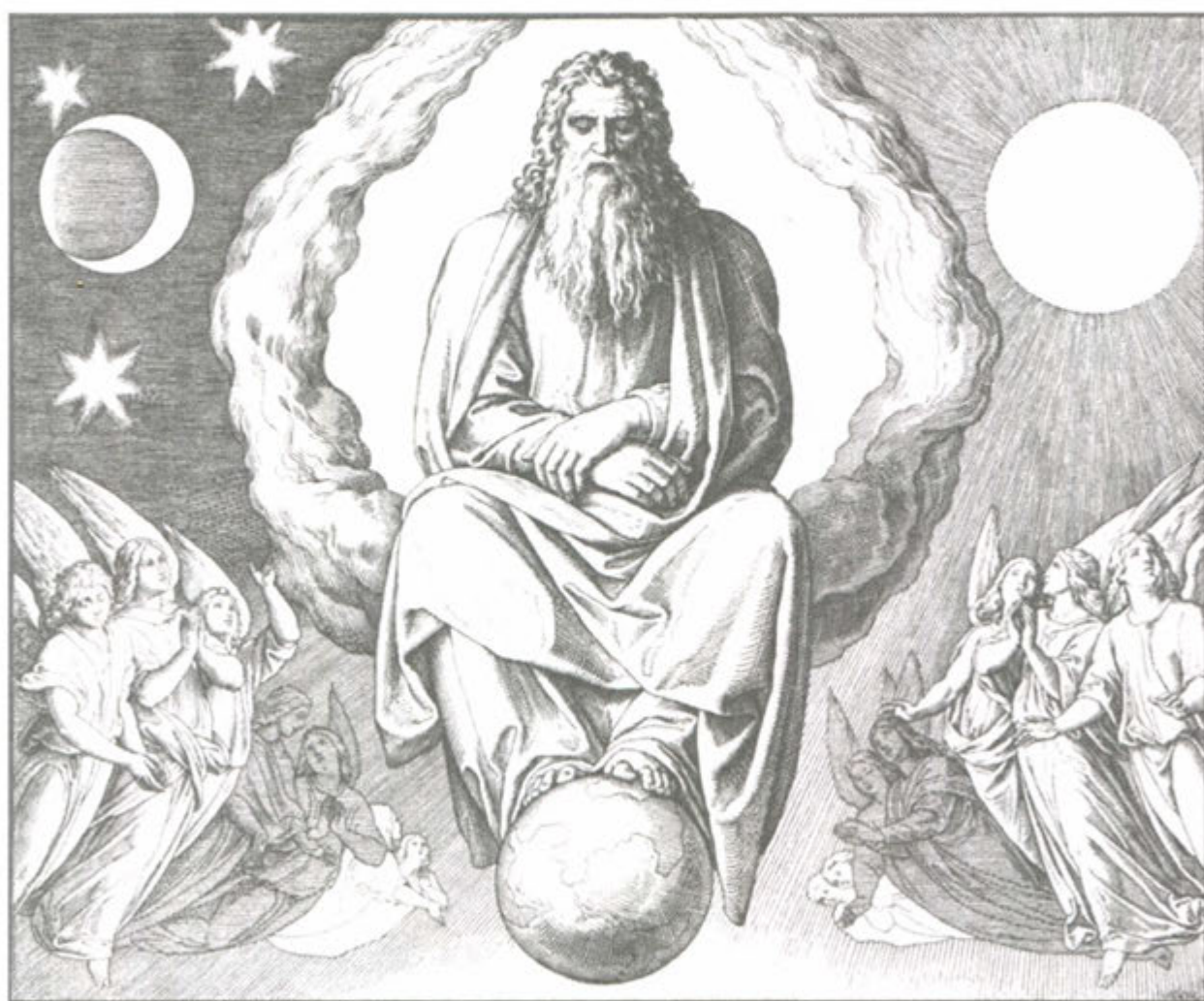
¹ Зайцев Г.С. «Лики мистерий: культурологическое исследование первого септенера Старшего Аркана Таро» / Г.С. Зайцев. — М.: «Касталия». 2015. — 300 с.

² Зайцев Г.С. «Таинство пути: культурологическое исследование второго септенера Старшего Аркана Таро» / Г.С. Зайцев. — М.: «Касталия». 2017. — 412 с.

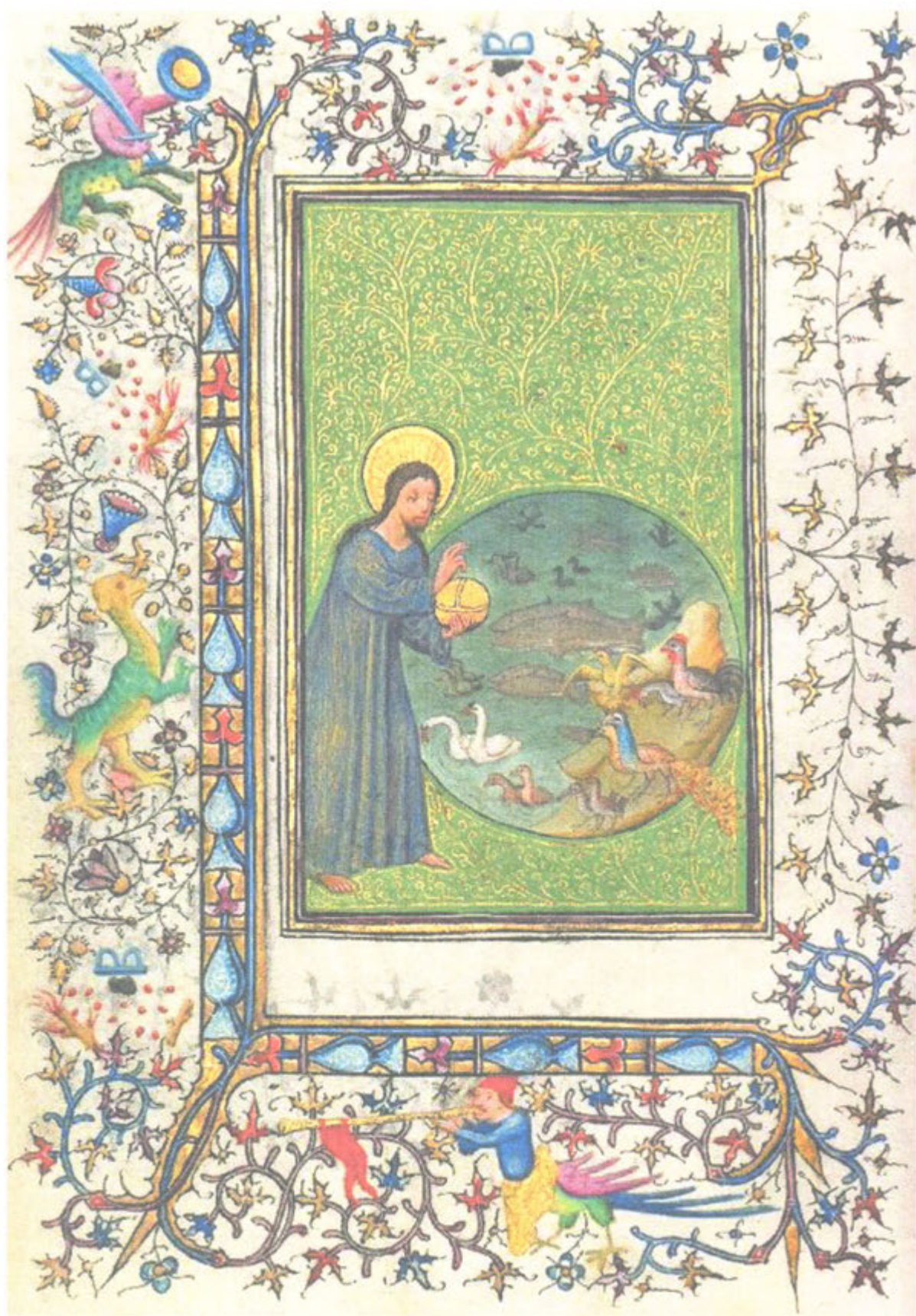
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ СТАРШЕГО АРКАНА ТАРО В ЗЕРКАЛЕ ХРИСТИАНСКИХ, ГНОСТИЧЕСКИХ, ГУМАНИСТИЧЕСКИХ, АЛХИМИЧЕСКИХ, И ПСИХОСИНТЕТИЧЕСКИХ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ СИСТЕМ



Юлиус Шнорр фон Карольсфельд «День покоя» (середина XIX века)



Миниатюра «Бог, творящий птиц и рыб» — один из возможных прототипов карты Таро «Мир»
*(Les Maîtres aux rinceaux d'or. Dieu crée les oiseaux et les poissons.
 Heures dites de Joseph Bonaparte, vers 1415. BNF, Paris).*

СЕМЬ ДНЕЙ ТВОРЕНИЯ

Концепция семи дней творения или точнее шести дней творения и одного дня отдохновения, именуемая в христианской экзегетике **шестодневом**, имела широчайшее распространение как на самом раннем этапе формирования христианского учения, так и в последующие века, и отчасти имеет определенную популярность по сей день¹, причём и в Западной, и в Восточной церквях. Книги, излагающие основы библейской космологии с комментариями, были крайне важны так как если не считать Готскую Библию (полностью забытую и почти уничтоженную ещё в период раннего средневековья), то первые переводы Книги Книг на европейские языки были осуществлены лишь в XIII—XIV веках, а получили широкое распространение с конца XV — начала XVI столетия². К примеру, первая Библия на итальянском языке (в переводе бенедиктинца Никколо де Малерби) появилась лишь во второй половине XV века (1471 г.). Она была отпечатана в Венеции менее чем через 50 лет после появления технологий, пригодных для массовых изданий. Таким образом первая итальянская версия Библии была напечатана позже, чем были созданы первые карты Таро!

Но это не значит, что в отсутствии целостного перевода библейского текста на европейские языки отсутствовало и знание библейских историй. Распространению этих историй способствовала как храмовая живопись (так называемая «Библия для неграмотных»), так и различные труды христианских богословов, которые активно преподносились пастве через проповеди. Одним из излюбленных сюжетов для таких книг был шестоднев. Судя по популярности шестодневов, история сотворения мира привлекала не только толкователей, но и художников, изображавших эти образы во внутренних помещениях храмовой архитектуры.

Для богословов данный текст был крайне важен, ведь именно он со всей очевидностью противопоставлял христианское вероучение греческой натурфилософии. Наиболее показательным здесь может быть пример из «Бесед на Шестоднев» Василия Великого (IV в.), выстраивающий прямую оппозицию между христианской доктриной о творении и греческими исканиями первоначал: *«Эллинские мудрецы много рассуждали о природе, и ни одно их учение не осталось твёрдым и непоколебимым, потому что последующим учением всегда ниспровергалось предшествовавшее. Посему нам нет и нужды обличать их учения; их самих достаточно друг для друга к собственному низложению. Ибо не знавшие Бога не допускали, что происхождение всех вещей зависит от разумной причины, а сообразно с сим коренным своим неведением заключали и о прочем. Потому одни прибегали к вещественным началам и причину всех вещей приписывали стихиям мира; другие же представляли себе, что природу видимых*

¹ Достаточно привести в качестве примера выходящие у нас в стране сборники «Православное осмысление творения мира».

² Примерно то же самое можно сказать и о славянской Библии — первый полный перевод библейских текстов (так называемая Геннадиевская Библия) был осуществлён в самом конце XV века.

вещей составляют атомы и неделимые тела, тяжесть и пустота; потому что рождение и разрушение происходят, когда неделимые тела то взаимно сходятся, то разлучаются, а в телах, существующих дольше других, причина продолжительного пребывания заключается в крепчайшем сцеплении атомов. Подлинно ткнут паутинную ткань те, которые пишут это и предполагают столь мелкие и слабые начала неба, земли и моря. Они не умели сказать: в начале сотвори Бог небо и землю. Потому вселившееся в них безбожие внушило им ложную мысль, будто бы всё пребывает без управления и устройства и приводится в движение как бы случаем»¹.

Помимо этого, важность шестодневов заключалась в изложении, пожалуй, одной из главных тем для христианства — концепции подобия человека божеству. Видный богослов первой половины пятого века Феодорит Кирский преподнёс эту мысль следующим образом: *«Бог, как Сам имеет владычество над всем, так и человеку дал власть над бессловесными животными. Но можно найти и другие черты, показывающие подобие первообразу. Ибо и человек, по подобию сотворившего Бога, зиждет дома, стены, города, пристани, корабли, верфи, колесницы и весьма многое другое, как например изображения неба, солнца, луны и звёзд, изваяния людей и подобия бессловесных животных»².* В подобии человека Творцу богословы усматривали не только священность человеческой души, но и определённого рода иерархию — возможность для человека господствовать над «нижестоящей» природой³, что в XX столетии отразилось в диктатуре нашей цивилизации и грандиозных проектах покорения природных ресурсов, которые подчас приобретали весьма драматический, если не трагический характер.

Как полагают специалисты термин шестоднев возник ещё при Филоне Александрийском (ок. 25 г. до н.э. — ок. 50 г. н.э.), которому и приписывают его введение⁴ в труде «О творении мира по Моисею». Впрочем, экзегеза типа шестоднева обрела свою классическую форму намного позже — лишь в конце II века в первом сохранившемся литературно-богословском произведении с таким названием — «Шестоднев» Феофила Антиохийского. В ранние века христианства существовало три основные школы экзегетики: *александрийская, антиохийско-сирийская и каппадокийская*. Первая тяготела к аллегорическому истолкованию библейских сюжетов. Представителями александрийской школы предпринимались попытки интегрировать в христианский дискурс классическую греческую философию, а также для их взглядов была характерна теория *мгновенного творения мира*. В эту

¹ Цит по: http://www.odinblago.ru/vas_vel_shestodnev

² Цит по: http://www.odinblago.ru/feodorit_kirsky01/1

³ *«Бог, как Сам имеет владычество над всем, так и человеку дал власть над бессловесными животными»* (Феодорит Кирский). Цит. по: http://www.odinblago.ru/feodorit_kirsky01/1

⁴ Михайловский А. «Шестоднев» // Новая философская энциклопедия. Т. 4. М.: «Мысль», 2010. — С. 383—384.

же группу следует отнести и тексты Оригена, в которых он отчаянно стоит на позиции аллегорической интерпретации Книги Книг.

Для второй школы, основными представителями которой являются Иоанн Златоуст, Ефрем Сирий и Севериан Габальский, было характерно буквальное понимание Священного Писания. Ефрем Сирий (ок. 320 — 379 гг.) прославился фразой: *«Никто не должен думать, что шестидневное творение есть иносказание»*. Данная школа резко критиковала всякое знание, не вытекающее непосредственно из библейского повествования, в чём существенно отличалась от александрийской, желавшей объединить знание древнего мира и нового. Наиболее ярким сторонником буквализма был Иоанн Златоуст, превзошедший в этом даже Ефрема Сирина (который толкуя книгу Бытия буквально всё же принимал античную идею о творении всего сущего из первоматерии). Именно учение Иоанна Златоуста является наиболее отчищенным от греческой натурфилософии христианским истолкованием происхождения мироздания.

Приведу заслуживающий внимания фрагмент из текста Иоанна Златоуста «О творении мира»¹, который демонстрирует его желание объединить в одно целое тексты Ветхого и Нового Заветов: *«Я удивляюсь, каким образом Иоанн и Моисей имеют одинаковое начало. В самом деле, и Моисей говорит: "в начале сотворил", и Иоанн говорит: "в начале было". Однако и тот говорит справедливо, и этот законно. Где речь о творении, Моисей поставил: "сотворил" где речь о Творце, евангелист сказал: "было". Между "сотворил" и "было" различие большое. Творение произошло, поскольку раньше не существовало; Творец же всегда был. "В начале сотворил" и "в начале было". Богу свойственно быть, творению — происходить»*².

От сирийцев каппадокийцы отличались бóльшим включением знания античности в богословские штудии, хотя и подвергали достижения классической греческой мысли резкой критике исходя из новой богословской доктрины. Вместе с тем каппадокийцы в лице Василия Кесарийского (Великого), его брата Григория Нисского и Григория Назианзина (Богослова) придерживались мнения о шарообразности Земли. Возможно, самым известным шестодневом, причисляемым к данной школе является текст Георгия Писиды — византийского поэта и религиозного деятеля (VII в.). Данный шестоднев написан стихами и представляет собой достаточно искусную поэму, а не просто ученый религиозный комментарий к Книге Бытия.

При всей популярности сюжета шестоднева в христианском мире, в изобразительном искусстве можно найти не столь уж много полных циклов, которые бы иллюстрировали последовательно все дни создания

¹ Эти беседы иногда приписываются Севериану Гальскому.

² Цит. по: http://verapravoslavnaya.ru/?Ioann_Zlatoust_O_tvoreni_mira



Рис. 1

мира, согласно книге Бытия¹. И тем не менее следует признать, что семь дней творения всё же можно считать автономной весьма жестко структурированной символической системой, представленной как на уровне религиозно-философской мысли (обсуждаемой религиозными философами, культурологами и психологами по сей день), так и на уровне иконографии — циклами живописных произведений и гравюр, созданными европейскими художниками. Самое же важное для нашего сравнения шестоднева с структурой седмиц Старшего Аркана Таро то, что в определённый момент времени эти две системы пересекутся и объединятся в важнейшей для становления эзотерического Таро колоде, а именно в «Египетском Таро» Эттейллы. Это уникальная системы, которая интегрировала древнюю структуру креационистского мифа и облекла его в образы, типичные для Старшего Аркана. По этой причине кажется правомочным начать сравнительный анализ христианского символизма и символизма карт Таро именно с образов сотворения мира, так как следует признать, что не часто системы христианской мировоззренческой традиции напрямую воздействовали на колоду Таро.

Что же произошло с данным сюжетом и его иконографией, когда он попал в карточную систему колоды Эттейллы? В своей колоде Таро (ок. 1789 г.) Эттейлла достаточно смело и радикально переосмысляет структуру дней творения, подчиняя ветхозаветный миф и логику марсельской колоды Таро своей весьма убедительной и продуманной системе. Более того,

¹ Наиболее известным полным циклом, посвящённым сотворению мира по книге Бытия, являются гравюры Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, созданные в 50—60-е годы девятнадцатого столетия. Их можно часто встретить в качестве иллюстраций к данному ветхозаветному сюжету, и они в полной мере соответствуют традиционным образам данной септологии. К отдельным дням шестоднева в своём творчестве обращались значительно большее количество авторов, в том числе и такие titans как Микеланджело Буонаротти, Рафаэль Санги, Ян Брейгель (бархатный), Гюстав Доре и т.д. Также можно встретить отдельные дни творения (или реже даже весь цикл) на фресках и мозаиках христианских храмов. В частности, нельзя не упомянуть великолепную мозаику из собора Мадонны Ассунта (начало XII века), где находим образы и композиционные решения, в последующие века ставшие традиционными для подобного сюжета (рис. 1).

первому дню творения у Эттейллы предшествует Аркан «Хаос», таким образом седмица превращается в структуру, состоящую из восьми карт. Такая вольная интерпретация книги Бытия могла дорого стоить автору колоды. Напомню, что Эттейлла (Жан-Батист Альетт) жил в XVIII веке, когда церковь ещё имела колоссальное влияние. Инквизиция, а точнее *Святой отдел расследований еретической греховности* мог показывать «зубы», причём подчас, очень острые. Лишь в начале XX века, в 1908 году папа Пий X переименовал это ведомство в *Священную Конгрегацию Священной Канцелярии*, что свидетельствовало об изменении статуса, целей и задач данной инстанции. Таким образом Эттейлла, живший в «классический век» и существенно отклонявшийся в своей системе от христианской догмы, мог поплатиться за самонадеянную интерпретацию Священного Писания (тем более, что эта интерпретация была заключена в структуру карточной игры!)¹.

Но Эттейлла, несколько не испугавшись церковных инстанций, своим новаторским жестом не только нарушает привычный ряд Старшего Аркана Таро, но и переставляет местами дни творения книги Бытия! Казалось бы, коль скоро Жан-Батист Альетт не следует логике классического порядка марсельской системы, зачем ему располагать дни творения не в их привычной последовательности?² Ответ на этот вопрос может быть только один. Очевидно, для Эттейллы было принципиально важно дать Арканы и дни творения именно в таком порядке:

- Первая карта — «Хаос» — нечто, предшествующее сотворению мира
- Вторая карта — «Свет» — Первый день творения
- Третья карта — «Растения» — Третий день творения
- Четвёртая карта — «Небеса» — Второй день творения
- Пятая карта — «Человек и святые животные» — Шестой день творения
- Шестая карта — «Светила» — Четвёртый день творения
- Седьмая карта — «Птицы и рыбы» — Пятый день творения
- Восьмая карта — «Отдохновение» — Седьмой день творения

Как можно заметить, концепция колоды Эттейллы одновременно корреспондирует, как с логикой сотворения мира книги Бытия, так и с

¹ Я не хочу сказать, что христианские богословы никогда не обращались в своих текстах к тому, что могло предшествовать сотворению мира, но как правило, это были мыслители первых веков христианского вероучения. Приведу фрагмент из текста Василия Великого: «Было нечто, как вероятно, и прежде сего мира; но сие хотя и постижимо для нашего разума, однако же не введено в повествование, как не соответствующее силам новообучаемых и младенцев разумом. Ещё ранее бытия мира было некоторое состояние, приличное премирным Силам, превышшее времени, вечное, присно продолжающееся». Цит. по: http://www.odinblago.ru/vas_vel_shestodnev

² Существует версия, согласно которой Эттейлла решил выстроить свою систему Старших Арканов Таро, опираясь на космогонию Герметического корпуса, где в «Священной речи Гермеса Триждывеличайшего» прежде творения стихий изображён Хаос. Однако, данная версия мало стыкуется с общей логикой Старших Арканов Таро Эттейллы и не объясняет зачем ему вообще понадобились библейские дни творения, а также столь причудливое распределение этих дней.

общей системой стратификации Арканов классического Таро. Другое дело, что у Эттейллы основания и того и другого источника обретают свой, уникальный, свойственный лишь этой системе смысл, как будто в двумерном пространстве неожиданно появилось измерение глубины. Именно с этим, третьим измерением — «измерением глубины», измерением внутренних связей я и могу сопоставить сложнейшую многоуровневую логику колоды Таро Эттейллы.

Приведу наглядные примеры. На третьем Аркане, именуемом в данной колоде «Растения» (соотнесённым с Третьим днём творения) мы видим то, чего на ней видеть вроде бы не положено, а именно: животных (созданных в Шестой день творения) и человеческие строения (созданные только после изгнания из Рая). Всё это даёт обильную пищу к размышлению. Можно предположить, что для эзотерически истолкованного Эттеллой Абсолюта *дни творения*, которые перечисляются в Книге Бытия, не являются жёстко заданным рядом, закреплённым причинно-следственными связями, но как раз наоборот, это некие вечные грани метафизической реальности, которые постоянно, ежечасно манифестируют себя, причём совсем необязательно в том порядке, который представлен в Книге Книг.

На втором Аркане «Свет» (соотнесённом с Первым днём творения) также можно наблюдать людей и постройку, что даёт основания полагать — речь здесь идёт не столько о далёкой реальности протомира книги Бытия, сколько о непосредственно касающейся каждого из нас реальности повседневной человеческой жизни, рассмотренной с точки зрения духовного опыта. Ведь зачем включать первые семь дней творения в колоду гадательных карт, если бы эти дни означали только те семь первых дней, которые были в начале мира и более никогда не повторялись? Что бы могли сказать эти карты вопрошающему, если бы они не имели важных амплификаций, относящихся к его личной жизни? Ведь Эттейлла был не просто оккультист-теоретик, а картоман-гадатель, для которого очень важен практический результат прорицания; это значит, что первые семь дней, включённые в систему его колоды Таро, обязательно должны были намекать на что-то, выходящее за пределы божественного генезиса, бесконечно отдалённого от реалий Франции XVIII столетия.

Я рискну предположить, что колода Эттейллы как бы указывает нам на то, что семь дней творения — это своего рода семь граней так или иначе Проявленного Божества, скрываемого за единой непроявленной гранью Аркана «Хаос» — *«тоху ва боху»* первой главы Пятикнижия. В синодальном переводе этот фрагмент переведён следующим образом: *«Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною...»* (Быт. 1:2). Именно эту картину хаоса, предшествующую порядку сотворённого мира, и изобразил Эттейлла на своей колоде Таро, разместив на картинке своего самого первого Аркана.

У данных манифестаций (дней-граней творения) может быть разный порядок следования в каждой конкретной исторической ситуации, по этой причине как-бы случайный порядок представленный Эттейлой (как и само решение включить дни творения в колоду карт, чей порядок можно изменить просто перетасовав их) кажется вполне логичным. На пути всякого



Рис. 2

человека в той или иной форме встречались болезни и предательства, друзья и враги, победы и поражения, озарения и просто умиротворение. Но все эти элементы возникали в каждой судьбе в различных обликах и в различном порядке следования. Сделать из дней творения изначальные грани реальности — вот что, возможно, желал осуществить Эттейлла в своей колоде и стоит признать ему это превосходно удалось.

Примечательно, что в колоде Эттейллы ни на одной карте не появляется фигура самого Божества, в то время как в классической иконографии — на большинстве картин, мозаик, фресках и гравюрах, посвящённых данному сюжету, Бог-творец является обязательной фигурой. Редкий пример иллюстрации хотя бы одного дня творения без божества можно обнаружить в Соборе Святого Марка в Венеции, на изображении Пятого дня творения (рис. 2¹), впрочем рядом в этом же храме Бог-творец изображён столь большое количество раз, что данная фреска не может восприниматься изолированно и всё же включается в традиционный канон *Творца и творения*, а не изображает творение отдельно от Создателя мира. У Эттейллы же, за счёт удаления фигуры божества, максимально подчёркивается идея постоянно возобновляющихся «дней творения», возобновляющихся уже без непосредственного участия Создателя. Это очень смелое и сильное решение делает, по моему мнению, колоду Эттейллы одной из наиболее значительных и серьёзных европейских символических систем эпохи Просвещения.

В наши дни известны три исторических версии колоды Таро, связанные с именем Эттейллы: это так называемые колоды *Etteilla I* и *Etteilla II*, а также более поздняя колода *Grand Jeu de l'Oracle des Dames* (1865— 1870), иногда условно называемая *Etteilla III*. Во всех этих колодах первые восемь карт соответствуют первичному хаосу и последующим семи дням творения. Но между ними есть и весьма примечательные различия. К примеру, в колоде *Etteilla II* на первом Аркане вместо устрашающей картины хаоса изображён свет, прорывающийся через грозовые тучи, что намекает на присутствие в предвечном хаосе фигуры Божества, так

¹ Местоположение: купол, нартекс (притвор).



Рис. 3а



Рис. 3б

как согласно святоотеческой традиции «Бог есть Свет». Весьма любопытно сопоставить в этом смысле более раннюю версию и более позднюю. В отличие от крайне оригинальной карты колоды *Etteilla I* (рис. 3а), которая граничит с еретическим подходом к библейскому тексту, карта из колоды из *Etteilla II* (рис. 3б) весьма традиционна. Изображения Бога, раздвигающего руками «тучи хаоса» или даже изображение чёрного шара первичного мрака, разрываемого божественным светом, были типичны для классических живописных визуализаций сотворения мира (рис. 4¹ и рис. 5²).

Среди наиболее необычных карт для системы Таро, следует привести в пример эттейлловские Арканы под номером шесть и семь (рис. 6а, 6б). На одном мы видим небесные светила, созданные Богом в Четвёртый день творения, а на другом — птиц и рыб, созданных в Пятый день. За исключением отсутствующей фигуры Творца, данные образы в общем-то традиционны скорее для христианской храмовой живописи (рис. 7³), чем для карточных колод. Эти изображения демонстрируют явный крен в сторону христианского шестоднева и являют собой столь же дерзкий вызов системе Триумфов, как и его интерпретация первых трёх Арканов («Хаос», «Свет» и «Растения») по отношению к традиционному истолкованию Сотворения мира.

Более поздняя система (*Grand Jeu de l'Oracle des Dames*) представляет образы творения несколько иначе: то ориентируясь на алхимические космологические изображения, то на традиционные сюжеты европейской живописи. Первую тенденцию можно проиллюстрировать Арканами с номерами один, четыре и шесть (рис. 8а, 8б, 8в), вторую же — изображением с карты под номером восемь, на которой размещён классический образ грехопадения, где Ева соблазняется змеем, искушающим её сорвать и съесть запретный плод (рис. 9).

Если рассматривать систему Таро именно как лестницу духовного восхождения — инструмент познания себя и мира, — то первые семь дней творения окажутся очень важной амплификацией к данному порядку. Один из отцов церкви Августин Блаженный в трактате «О граде Божьем» (413—427), анализируя природу первых дней творения, переосмысляет их как

¹ Юлиус Шнорр фон Карольсфельд «Первый день творения» (середина XIX века).

² Мозаика собора Святого Марка в Венеции.

³ «Пятый день творения» Монастырь Сучевица (*Mănăstirea Sucevița*) — православный монастырь на северо-востоке Румынии (XVI в.).



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6а



Рис. 6б



Рис. 7

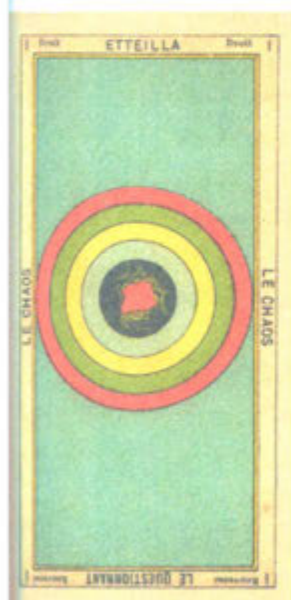


Рис. 8а

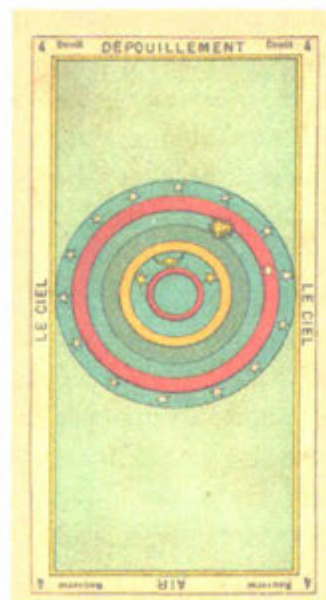


Рис. 8б



Рис. 8в



Рис. 9

своего рода формирование знания о мире и о человеке: «...когда оно является как сознание себя самой, то это день один; когда переходит к познанию тверди, которая называется небом, между водами высшими и низшими — второй день; когда переходит к познанию земли, моря и всего рождающегося, связанного с землёй корнями — день третий; когда к познанию светил, большого и меньшего, и всех звёзд — день четвёртый; когда к познанию всех происходящих из воды животных и животных летающих — день пятый; а когда к познанию всех животных земных и самого человека — день шестой»¹. В такой интерпретации семь дней творения приобретают черты лестницы становления духовного знания и очень близко подходят к логике структуры системы Таро. Именно августиновская версия истолкования сотворения мира с большой долей вероятности оказала на сложившийся много позже Старший Аркан существенное воздействие.

Впрочем, есть и принципиальные отличия шестоднева от Старшего Аркана Таро, как системы. Во-первых, каждая карта Таро в той или иной степени автономна, ведь карты могут располагаться не только в последовательности их нумерации — а значит в них заложен элемент случайности, отсутствующий в днях созидания мира (что, очевидно, и вызвало желание Этейллы переставить их местами при создании своей колоды). Во-вторых, каждый Аркан Таро амбивалентен, он и не плох, и не хорош, но содержит в себе всю палитру культурного кода, в то время как дни творения с точки зрения религиозного мышления, абсолютно благи («и увидел Бог, что это хорошо»). Но даже если мы будем настаивать на их нейтральности (а не абсолютном совершенстве), всё равно это окажется не тем же самым, что амбивалентность Арканов Таро, равно как нам не удастся отыскать в шестодневе хоть какую-то тень ужаса или зла, вроде «Дьявола» или «Смерти».

Помимо вышесказанного, карты (в особенности первая седмица) демонстрируют прежде всего человеческое измерение, в то время как семь дней творения сосредоточены на глобальных феноменах, таких как светила или земная твердь. В этом космогоническом порыве дни творения в наибольшей степени близки последнему септенеру, если опять же закрыть глаза на то, что в Таро подчас представлены откровенно отрицательные с точки зрения церковной доктрины персонажи и сцены (Дьявол, Ад и т.д.), в которых тарологам нужно выискивать нечто позитивное и созидательное, чего никак нельзя сказать о первых семи днях творения мира.



ГЛАВНЫЕ ГРЕХИ / PECCATA CAPITALIA

Коренные грехи наряду с шестодневом являются наиболее близким христианским концептом к системе карт Таро. Попробуем перечислить

¹ Августин «О граде Божьем», книга 11-й глава 7-я. Цит. по: <http://www.reformed.org.ua/2/454/11/Augustine>

эти сходства. С одной стороны, *peccata capitalia* имеют классическую иконографию с закреплённым за ней смыслом метафизического характера — т.е. могут быть названы символической системой. С другой же стороны, они выстроены в строго иерархическом порядке, что отсылает к лестнице духовного восхождения (в данном случае в качестве последовательного избавления от власти этих грехов). Особенно важно то, что если в случае с днями творения, их свободный порядок следования — идея исключительно эттейлловская и достаточно еретическая, то в случае с семью или восьмью главными грехами такое явление как случайный порядок более приемлемо, так как несмотря на иерархическую выстроенность совершенно не обязательно, что в нашей жизни эти грехи будут появляться именно в их иерархическом порядке. В богословских текстах коренные грехи расположены в соответствии с тяжестью, в то время как реальное их воплощение в жизни каждого человека может произойти в любом порядке. Важно и то, что коренные грехи активно изображались живописцами, причём в отличие от семи дней творения изображались именно циклом — серией аллегорических фигур. И ещё одна немалозначительная деталь: как и в случае с днями творения в большинстве религиозных систем коренными грехами названа седмица, а значит структура, соответствующая строению старшеарканного септенера.

Наиболее убедительно коренные грехи могут быть сопоставлены со структурой колоды Таро на примере текстов Данте Алигьери. В его «Божественной комедии» в книге «Чистилище» при вхождении в само Чистилище, ангел вырезает у Данте на лбу семь букв **P**, что значит *peccata* (грех). У входа в каждый vyšележащий круг ангел взмахом своих крыльев стирает одну из букв **P**, тем самым демонстрируя восхождение и очищение от того или иного греха. Таким образом в «Божественной комедии», созданной всего за сто лет до появления первых колод Таро, утверждается близкая Старшему Аркану логика — восхождение через преодоление, освобождение, через стремление к высшему Благу.

Следует сразу сказать, что не нужно путать религиозное понятие коренного греха и смертный грех. *Peccatum mortale* (смертный грех) — это грех настолько тяжёлый, что если человек не раскается, то у него не будет шансов на спасение, а коренные или главные грехи — это самые укоренённые и распространённые среди людей грехи из которых проистекают все остальные. Историческое основание введения категории коренных грехов следует отнести к самому раннему этапу христианской церкви. Уже Киприан Карфагенский (первая половина III в.) упоминает восемь главных грехов человека. Возможно на это его вдохновили строки из Книги Притчей Соломоновых: «Вот шесть, что ненавидит Господь, даже семь, что мерзость душе Его: глаза гордые, язык лживый и руки, проливающие кровь невинную, сердце, кующее злые замыслы, ноги, быстро бегущие к злодейству, лжесвидетель, наговаривающий ложь и сеющий раздор между братьями. Сын мой! храни заповедь отца твоего и не отвергай наставления матери твоей; навяжи их навсегда на сердце твоё, обвяжи ими шею твою. Когда ты пойдёшь, они будут руководить тебя; когда ляжешь спать, будут охранять

тебя; когда пробудишься, будут беседовать с тобою: ибо заповедь есть светильник, и наставление — свет, и назидательные поучения — путь к жизни, чтобы остерегать тебя от негодной женщины, от лстивого языка чужой» (Прит.6:16—24).

Эта традиция получила широкое распространение. Уже в следующем столетии в труде «О восьми злых помыслах» Евагрия Понтийского эти грехи не просто упоминаются, но разработаны в сложную и выстроенную систему. Данных грехов у Евагрия так же как и у Киприана восемь и они расположены в иерархическом порядке: менее тяжелые грехи — это «плотские» (чревоугодие и блуд), более тяжелые — грехи «душевные» (сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие, гордость). Евагрий Понтийский пишет: *«Есть восемь всех главных помыслов, от которых происходят все другие помыслы. Первый помысел чревоугодия, и после него — блуда, третий — сребролюбия, четвёртый — печали, пятый — гнева, шестой — уныния, седьмой — тщеславия, восьмой — гордости. Чтоб эти помыслы тревожили душу, или не тревожили, это не зависит от нас, но чтоб они оставались в нас надолго или не оставались, чтоб приводили в движение страсти, или не приводили, — это зависит от нас»*¹.

Далее он детально анализирует как каждый из грехов может служить преградой на пути к духовной жизни монаха. Сейчас нам может показаться, что печаль и уныние, а также тщеславие и гордость что-то весьма схожее, но в четвёртом веке их понимали совсем иначе. Печаль — это чувство утраты того, что любимо, в то время как уныние — это скорее скука и лень. Тщеславие (в интерпретации Евагрия Понтийского) — это желание стать святым-чудотворцем, тем к кому пойдет народ, чувствуя его духовные достижения, а гордыня — это *«...не исповедать Бога Помощником себе»,* но самому себе *«приписывать свою исправность...»*². В таком виде, изредка меняясь местами, эти восемь коренных грехов прочно вошли в традицию Восточной церкви и используются в православии именуясь *восемь главных греховных страстей*.

В Западной церкви также можно встретить описание восьми главных страстей человеческих (в частности, у Кассиана, Колумбана и Алкуина), но наибольшего распространения получила система Григория Великого, созданная в 590 году. Она достаточно серьёзно отличается от всех более ранних списков, причём отличается не только по включенным грехам, но и по самому подходу к ним. Григорий объединяет печаль и уныние, а также тщеславие и гордость, а на опустевшее место добавляет зависть (принципиально важное нововведение, близкое ветхозаветным заповедям).

Таким образом грехов становится уже не восемь, а семь³. Главное же,

¹ Цит. по: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/dobrotol/tom_1/txt_58.html

² Там же.

³ На самом деле с большой долей вероятности первым историческим примером использования семи грехов и семи добродетелей следует считать поэму «Психомакхия», созданную римским христианским поэтом Аврелием Пруденцием Клементом, жившим на территории современной Испании в начале пятого века н.э. Существует перевод данной поэмы на русский язык, выполненный Романом Шмараковым. В поэме повествуется о

что изменяет в системе коренных грехов Папа Григорий Великий — он заменяет блуд на похоть. Блуд — это деяние, в то время как причиной такого деяния становится похоть. Более того, блуд может и не состояться, в то время как похоть будет присутствовать в человеческой душе. Григорий Великий ставит во главу угла причину, а не следствие, внутреннюю интенцию, а не результат, что отражает идеи Нового Завета. В Евангелие от Матфея читаем: *«Вы слышали, что сказано древним: не прелюбодействуй. А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своём»* (5: 27 — 28). В подходе к похоти, заменившей блуд, Григорий Великий предвосхищает доктрину Фомы Аквинского, который меняет в седмице греховных действий слово «грех» на слово «порок». Порок, согласно Томе, это то, что может стать предпосылкой к совершению греховного действия, но не является самим греховным действием. Эта концепция была подробно им разработана в фундаментальном труде «Сумма теологии» (1265 — 1274).

Таким образом в Западной церкви утверждаются семь коренных пороков или грехов, выстроенных в следующем порядке:

1. *luxuria* (похоть)
2. *gula* (обжорство)
3. *avaritia* (алчность)
4. *acedia* (уныние)
5. *ira* (гнев)
6. *invidia* (зависть)
7. *superbia* (гордыня)

Именно эти грехи, и именно в такой последовательности войдут в великую поэму Данте. «Божественная комедия», появившаяся на век раньше системы Таро и созданная, подобно Триумфам, в солнечной Италии, безусловно не могла не оказать влияние на символическую систему аллегорических карточных картинок. Чистилище Данте не просто выстроено как лестница духовного восхождения (что смыкается с системой Триумфов), но и демонстрирует некоторые особенности, аналогичные классической колоде Таро. Так, к примеру, на входе в Чистилище поэт видит четыре звезды, символизирующие «естественные» добродетели, которые можно найти и в колоде Таро: мудрость, справедливость,

внутренней борьбе, в которой семь доблестей вступают в бой с семью пороками. Список добродетелей и грехов весьма оригинален: Вера (выступающая против Идолопоклонства), Стыдливость (противопоставляющаяся Похоти), Терпеливость (побивающая Ярость), Надежда (неожиданным образом вступающая в конфронтацию с Гордыней), Трезвость (сокрушающая Сладострастие), Рассудительность (как антагонист Алчности) и, наконец, Согласность (воюющая с Распрей/Ересью). При всей оригинальности сюжета и самой концепции, данный текст не получил широкого распространения в средние века и навряд ли мог оказать какое-то существенное воздействие на карты Таро. Влияние на формирование Старшего Аркана этот текст не оказал ещё и, возможно, по причине крайней скудости в описании образов добродетелей и пороков, что не могло способствовать желанию проиллюстрировать этот сюжет.

мужество и умеренность. Более того, как старшеарканная колода имеет не только семичастную структуру (септенер), но и трёхчастную (троицу септенеров), также и Чистилище у Данте имеет в своей основе как *троицу*, так и *седмицу*.

В поэме лирический герой Данте идёт путём восхождения: начинает с преодоления самых главных грехов и постепенно поднимается до менее значительных. Причём все грехи разделены на три крупных блока. К первой категории пороков поэт относит те, что сопряжены со *зложелательством*: гордость, зависть и гнев. Вторая категория грехов — это *нехватка любви к подлинному Благу и Истине*: грех уныния (лености или отчаянья). Третья же ступень — это *чрезмерная любовь к ложным благам*: сребролюбие, чревоугодие и сладострастие. Таким образом, систему деления срединного мира (Чистилища), в котором происходит постепенное восхождение человека, Данте выстраивает на тройке и семёрке и их взаимопроникновении. Именно эти два числа лягут в основу и системы Триумфов Таро.

Строение Рая по Данте также можно соотнести как с каббалистической моделью мира, так и с системой младшего Аркана Таро. Его иерархическое деление представляет собой формулу $2+7+1=10$, отсылающую как к сфирот Святого Древа, так и к соотнесённому с ними младшему Аркану. Именно тузы (1) из всех десяти (10) числовых карт младшего Аркана мыслятся в Таро как относительно автономные силы («корни стихий»), в то время как девятки и десятки (2), соответствующие сфирот Йесод и Мальхут, оказываются подвешенными под системой столпов Строгости и Милосердия, между которыми распределяются остальные семь числовых карт (7).

Есть версия, согласно которой представление о добродетелях и пороках, которые присутствуют в каждом человеке, связано с лестницей, состоящей из хрустальных сфер — небес, по которым движется та или иная планета, известная в древнем мире. Когда душа человека спускалась по этим небесам в момент, предшествующий её воплощению в земном теле, она приобретала те или иные качества в зависимости от астрологических аспектов этих планет. В этой версии прекрасно всё, кроме того, что во всех известных раннехристианских текстах, посвящённых данной проблеме, грехов восемь, а не семь. Семь грехов и семь добродетелей канонизируются Григорием Великим лишь в конце шестого века, но то, что представления о семи планетах древнего мира могли существенно повлиять на христианскую систему добродетелей и грехов, допустить можно.

Обратимся вновь к «Божественной комедии» Данте: как в Чистилище лирический герой поэмы восходит по лестнице очищения от грехов, так и в Раю он следует от одной планетарной сферы к другой, восходя к Эмпирею. Для нас данная параллель интересна тем, что позволяет составить схему *грехов/добродетелей/планет*, которая в свою очередь может стать превосходной амплификацией к любому из Арканов Таро, так или иначе сопряжённому хотя бы с одним из столбцов этой схемы:

Луна	Сладострастие (чрезмерная любовь к ложным благам)	Целомудрие
Меркурий	Чревоугодие (чрезмерная любовь к ложным благам)	Умеренность

Венера	Корысть (чрезмерная любовь к ложным благам)	Любовь
Солнце	Праздность (недостаточная любовь к истинному благу)	Усердие
Марс	Гнев (зложелательство — любовь ко злу)	Терпение
Юпитер	Зависть (зложелательство — любовь ко злу)	Доброта
Сатурн	Гордыня (зложелательство — любовь ко злу)	Смирение

Пороки приведены по «Божественной комедии» Данте Алигьери, а добродетели противопоставлены здесь порокам в соответствии с традицией, ведущей своё начало от текстов Григория Великого.

К сюжету о коренных грехах обращались многие выдающиеся живописцы, в частности: Джотто, Босх, Брейгель, Калло, а также писатели, кинорежиссёры, драматурги и т.д. В наши дни несколько раз были предприняты попытки своеобразного переосмысления основных грехов, предложенные как со стороны представителей мира искусства (скульптура Михаила Шемякина «Дети — жертвы пороков взрослых», где в качестве грехов выступают: разврат, воровство, пьянство, равнодушие, обжорство, невежество и насилие), так и со стороны церковных деятелей (десять лет назад епископ Джанфранко Джиротти в интервью официальной газете Ватикана предложил некоторого рода аналогию главным человеческим порокам и перечислил семь «социальных грехов» мира наших дней: *«загрязнение окружающей среды, усугубление социальной несправедливости, укрепление социального неравенства, чрезмерное обогащение некоторых членов общества и обнищание других, опыты в области генной инженерии, эксперименты над личностью и распространение наркотиков»*)¹.

Конечно же в картах Таро, притязающих на всеобъемлющую мудрость, есть определенные Арканы, в той или иной степени соответствующие основным порокам христианской церкви. Для гордыни мог бы подойти Аркан «Мир», на некоторых изображениях которого человек попирает ногами земной шар, а также «Солнце» или даже «Башня», в позднеэзотерическом изводе опирающаяся на миф о Вавилонской башне. Для похоти — Аркан «Влюблённый», на большинстве версий которого изображался этот порок, персонифицированный распутной женщиной, размещённой, как правило, в правой части карты. Для гнева мог бы подойти «Император», а для зависти — «Дьявол» и т.д. Но точных параллелей нам найти не удастся, так как если в случае с шестодневом, дни творения мыслятся либо нейтральными, либо благими, то пороки в контексте христианской традиции всегда понимаются исключительно негативно, что не соответствует самой логике Старшего Аркана, в котором нет равного распределения между негативными и позитивными фигурами. Что же касается иконографии и её взаимодействия между картами и образами семи главных грехов, то отыскать такие пересечения возможно, хотя и опять же лишь с констатацией относительных совпадений, а не точной копийностью символических фигур.

¹ Цит. по: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/146503>



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

К примеру, образ аллегии Гордыни (Тщеславия) в работах Питера Брейгеля (рис. 10) и Жака Калло (рис. 11) представляет собой деву с зеркалом, окружённую демоническими существами (или в компании одного демонического существа). Примерно такую же композицию можно отыскать в достаточно известной старинной колоде Таро (*Tarot de Paris*), где на Аркане «Солнце» изображена женщина, смотрящаяся в зеркало, а рядом с ней можно обнаружить обезьяну. Конечно, обезьяна — не демон (и её появление на этой карте с большой долей вероятности обусловлено каббалистическим символизмом), но тем не менее композиционная параллель между образами Брейгеля, Калло и этой картой достаточно сильная. Интересно и то, что фигура женщины, смотрящейся в зеркало, является также одним из классических клише для иллюстрации добродетели Благоразумия и представлена в постэттейлловской колоде (*Etteilla III*) весьма родственными с вышеприведёнными изображениями образом (рис. 12). Вместо демона или обезьяны здесь присутствует змея, которая в христианском символизме имеет весьма двойственное и чаще даже негативное значение. Символы словно говорят нам, что благоразумие может быть чревато тщеславием, равно как и самосознание (ясность видения ситуации Аркана «Солнце») подчас вырождается в гордыню. Подобная параллель, на мой взгляд, косвенно проясняет некоторые возможности в интерпретации Старшего Аркана, давая необходимые намёки тем, кто ищет разгадку этих исторических головоломок.



СЕМЬ ДОБРОДЕТЕЛЕЙ

Антиподом семи главных пороков являются семь добродетелей, которые также имеют весьма значительные иконографические параллели с Таро. Существует два списка из семи добродетелей. Один из них является плодом трудов Августина Блаженного — это сумма четырёх античных добродетелей («кардинальных» или «естественных») и трёх теологических. Первые четыре известны по трудам досократиков, а также Платона и Аристотеля: мужество, умеренность, справедливость и благоразумие. Остальные три — это главные добродетели христианского вероучения: вера, надежда и любовь. Второй список добродетелей появился значительно

позже (у Григория Великого) и был составлен в качестве оппозиции по отношению к семи главным грехам. Он состоит из следующих добродетелей: целомудрие, умеренность, любовь, усердие, терпение, кротость, смирение.

В отличие от семи дней творения и семи главных грехов семь добродетелей (в версии Августина) имеют к первым колодам карт Таро непосредственное отношение. Достаточно привести в пример тот факт, что в одной из самых ранних систем Триумфов (*Cary-Yale Visconti-Sforza*) было три дополнительных старших Аркана, а именно: «Вера», «Надежда» и «Любовь». Таким образом в этой колоде были представлены все добродетели Августина, ведь оставшиеся четыре кардинальные добродетели есть в каждой старшеарканной колоде¹. В современной системе Таро также можно отыскать рудименты теологических добродетелей, к примеру Аркан «Звёзды» — воплощает собой идею надежды, Аркан «Императрица» — любви, а Аркан «Мир» — веры и даже уверенности. Безусловно, можно предложить и иные параллели, но факт влияния семи добродетелей на формирования колоды Таро исключить никак нельзя.

Все семь августиновых добродетелей появляются не только в колоде *Cary-Yale Visconti-Sforza*, но и в системе *Tarocchi del Mantegna*, которую копировал даже великий немец А. Дюрер (что может свидетельствовать о популярности этой системы). В XV веке карточные колоды неоднократно пересекались с иконографией и концепциями семи добродетелей. Это показывает, насколько современное прочтение Арканов Таро как амбивалентных ступеней мира отлично от ранней их трактовки, где, с большой долей вероятности действительно были как исключительно негативные образы (Дьявол, смерть, Ад), так и исключительно позитивные (кардинальные и теологические добродетели), которых было значительно больше, чем отведённых под репрезентацию зла.

Но, как бы это всё ни мыслилось создателями Таро, сказав «прекрасное», мы с необходимостью вынуждены признать, что есть что-то «не-прекрасное», равно как и сказав «благый поступок», вынуждены признать, что есть поступок противоположный благому. Это подтверждается даже самим принципом, который предложил Папа Григорий Великий в качестве основы для выведения семи добродетелей — ведь он противопоставляет их семи грехам! Любопытно, что грехи в данном случае оказываются первичными, так как именно их преодоление лежит в основе добродетелей, а не наоборот. В последующие века система добродетелей и грехов христианского богословия и система колоды Таро настолько тесно вплелись в сложноорганизованную сетку означающих, что начали порождать такие смыслы и даже констелляции смыслов, о которых их создатели могли даже и не догадываться.

В наши дни все семь христианских добродетелей сохранились только в колодах Флорентийской миниатюры (*Minchiate Fiorentine*). Феномен *Minchiate* очень близок картам Таро. Эти системы возникли фактически одновременно и тот факт, что в *Minchiate* наличествует весь блок добродетелей Григория Великого указывает на значимость этих

¹ Доказательство того, что добродетель благоразумия — это Аркан «Папесса» см. в моей книге «Лики мистерий» С. 154—156.



Рис. 13

философско-этических категорий для картоманов XV—XVI веков (ведь как Старший Аркан Таро, так и Флорентийская миниатюра предполагают исчерпывающее выражение оснований мироздания и туда не могут попасть феномены, не имеющие принципиального для породившей их культуры значения). В различных версиях *Minchiate* можно встретить разное расположение добродетелей, но в наиболее часто встречающемся порядке они занимают места с шестого по восьмое («Умеренность», «Сила/Мужество», «Правосудие/Справедливость» — рис. 13¹) и с шестнадцатого по девятнадцатое («Надежда», «Благоразумие», «Вера» и «Любовь/Милосердие» — рис. 14).

Прошу обратить внимание как этот «порядок» прекрасно демонстрирует логику мышления эпохи Возрождения: четыре кардинальные добродетели и три христианские представлены в этой колоде действительно по блокам как 4 и 3, но они перемешаны! В первом блоке (VI—VIII) мы видим лишь часть кардинальных добродетелей, во втором же блоке (XVI—XIX) помимо теологических добродетелей «Веры», «Надежды» и «Любови/Милосердия» размещается и кардинальная добродетель «Благоразумие». Более того, добродетели представлены не в их иерархическом порядке и даже не в порядке их упоминания в канонических текстах.

Христианские добродетели должны были бы размещаться, во-первых, выше античных (кардинальных), а во-вторых, в том порядке, как они упоминаются у св. Павла: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1Кор. 13:13). Кардинальные же добродетели также даны



Рис. 14

¹ Колода *Jeu de Minchiate*, редактор А. Baragioli (версия издания XIX века).

не в их традиционном порядке, что подчеркивает, насколько отлично от нас люди мыслили в эпоху Ренессанса. Я уже останавливался подробно на этом в книге «Таинство пути», но не могу не указать на данный факт ещё раз — для человека XV века было важнее наличие или отсутствие элемента в системе, а не его точное местоположение в ней.

Из всех шедевров искусства живописи наиболее близким к образам карт Таро является, на мой взгляд, изображение четырнадцати добродетелей и пороков из капеллы *Cappella degli Scrovegni* в Падуе, созданные Джотто ди Бондоне в начале четырнадцатого века. В отличие от всех иных изображений, которые в той или иной степени могли повлиять на иконографию карт Таро, эти — самые лапидарные, что не может не привлечь к ним внимания. Средневековые аллегории и алхимические гравюры, которые часто любят приводить в пример, когда сравнивают карты Таро и окружающий их образно-символический контекст, имеют, как правило, несоизмеримо более сложные композиции, чем мы встречаем на большинстве исторических изображений Старшего Аркана. Джотто же предлагает вниманию зрителя предельно лаконичные и отточенные фигуры, являющиеся не просто иллюстрацией тех или иных добродетелей и пороков, но их квинтэссенцией — максимально концентрированной формой их проявления в минимуме деталей.

Список из семи добродетелей и семи пороков у Джотто не совсем стандартный:

Осторожность (Благоразумие)	Глупость
Сила (Мужество)	Непостоянство
Умеренность	Гнев
Правосудие (Справедливость)	Несправедливость
Вера	Неверие
Милосердие (Любовь)	Зависть
Надежда	Отчаянье

Здесь во главу угла положены не пороки, а, напротив, добродетели. Это четыре кардинальные добродетели и три христианские (теологические), против которых выступают их логические антагонисты: Отчаянье против Надежды, Зависть (или Зложелательство) против Милосердия, Неверие против Веры, а Несправедливость против Справедливости. В очевидности приведённых противопоставлений никаких сомнений быть не может, но вот антагонизм в оставшихся позициях не всегда нагляден, а значит наиболее важен для правильного понимания этих сил в эпоху, непосредственно предшествующую рождению карт Таро.

Так, к примеру, Благоразумие противопоставляется Глупости — т.е. Благоразумие должно пониматься как мудрость, не только в практическом, но и в духовном смысле этого слова. Силе противопоставлено Непостоянство, что требует пересмотра понятия Сила и отождествления его с понятием стойкости (преданности). Непостоянству следует

противопоставить внутренний стержень Силы — вот, что, судя по всему, акцентировалось в этой паре противоположностей. Умеренность вступает в противоборство с Гневом, чем смыкается с Милосердием. Для разделения понятия Умеренности (трактованной таким образом) и Милосердия потребуется сопоставить последнее с благожелательностью, в то время как первое следует отнести к непротивлению злу.

Я уже неоднократно обращался к сопоставлению отдельных Арканов Таро и фресок Джотто, здесь хочу привести в пример лишь те, которых ещё не было в предшествующих моих книгах. Добродетель «Сила/Мужество» также известная как «Стойкость» изображена Джотто в виде крупной аллегорической фигуры, облачённой в доспех, а голова её украшена шкурой убитого льва. Лев изображён и на щите добродетели, а в правой руке она держит оружие, более всего напоминающее палицу. Параллель с образно-символическим рядом одноимённой карты Таро, думаю, здесь очевидна (сравни рис. 15а и 15б¹).

«Отчаянье» представлено классиком проторенессанса в качестве жертвы суицида, чью душу забирает Дьявол. Фигура повесившейся женщины также могла иметь определённое влияние на формирование образа Аркана «Повешенный». Невзирая на то, что в классических картах Таро «Повешенный» всегда был подвешен за ногу, а не за шею, тем не менее существуют исторические колоды Сицилийского Таро (своеобразной системы Триумфов), в которых на иллюстрации к этому Аркану можно наблюдать повесившегося на дереве Иуду — т.е. также жертву суицида и отчаянья, душу которого, очевидно, также забрал Дьявол (сравни рис. 16а и 16б²).

Порок «Непостоянство» изображён в *Capella degli Scrovegni* в виде женщины, катящейся с горки на неуправляемой сфере или колесе. В данном случае можно провести параллель сразу с двумя Арканами Таро: «Мир» и «Колесо Фортуны». На карте «Мир» из старинной французской колоды *Tarot de Paris* можно наблюдать достаточно близкую джоттовской фреске сценку, в то время как на карте из французских версий *Minchiate* мы встречаем сходное изображение на карте «Фортуна» (сравни рис. 17а, 17б³, 17в⁴).

И последняя параллель между воплощёнными в образах пороками и картами Таро, на которой я хотел бы остановиться — это фреска Джотто «Неверие» и близкое к нему изображение «Повешенного» из современной нам колоды оккультиста Акрона (сравни рис. 18а и 18б⁵). Причём неважно, подразумевалось ли авторами всех вышеперечисленных карточных колод цитирование аллегорий, созданных великим итальянским художником или нет, важно другое: образы как добродетелей, так и пороков в качестве сложных и иерархизированных религиозных символических систем могут быть в полной мере сопоставлены с картами Таро как по простоте

¹ Таро Висконти-Сфорца (*Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*).

² *Tarocco Siciliano «La Fortuna»* (XIX в.).

³ *Tarot de Paris cards* (первая половина XVII в.).

⁴ *Jeu de Minchiate de fantaisie à enseignes françaises* (первая половина XVIII в.).

⁵ *Der Akron Tarot* (2004 г.).



Puc. 15a



Puc. 156



Puc. 16a



Puc. 166



Puc. 17a



Puc. 176



Puc. 17b



Puc. 18a



Puc. 186

и лаконичности композиционных решений, так и по монументальности поставленных перед ними задач совершенствования общества, к которому обращено их послание.



АТТРИБУТЫ СВЯТЫХ

В христианской живописной традиции за долгие годы её существования сложилась достаточно устойчивая система атрибутов, по которым можно быстро определить какой святой изображён на иконе или храмовой фреске. В средние века в условиях господствующей безграмотности паствы, надеяться на текстовое сопровождение к изображению не приходилось. По этой причине нужно было заставить «говорить» сами картины, притом очень ясно, лаконично и информативно. Так появляется своеобразный «канон» — система атрибутов святых, которая была общеизвестной для прихожан: однажды узнавший на фреске или миниатюре святой мог быть опознан в другом храме и на другом изображении благодаря присутствующим там типичным предметам или животным.

Важным атрибутом святого был его статус, выражавшийся в традиционных «знаках отличия», типичных для средневекового общества. Это тиара для святых понтификов, митра для святых епископов, корона для венценосных святых, ряса для монаха (цвет рясы указывал на орден, к которому он относился). Атрибутами святого могли быть и символические изображения его достижений. Так, к примеру, для девственниц символом их целомудрия была пальмовая ветвь, а для пустынников — череп и т.д.

В системе карт Таро можно найти некоторые параллели с традиционными образами святых, узнаваемых по их атрибутам. Наиболее важным, пожалуй, следует называть колонну, обозначающую святых столпников, которая появляется в некоторых версиях Аркана «Отшельник/Время» (рис. 19¹), а также достаточно часто присутствует и на карте «Сила/Мужество». Такие параллели мне кажутся значимыми, так как не зависимо от того, подразумевались ли они художниками, создававшими Триумфы или нет, они входили в структуру единого «текста эпохи» позднего Средневековья и Возрождения, а значит воздействовали на смысл Арканов напрямую или опосредованно.

Помимо вышеназванной параллели между Арканом «Отшельник» и столпниками, можно привести и ещё несколько примеров. Часто атрибутом святого становились орудия его мученической смерти или важный артефакт из его жития, отголоски чего можно встретить и в Триумфах. Так, к примеру, с огромным колесом изображалась Екатерина Александрийская (рис. 20²), а со львом могли изображаться не только Святой Марк, но и

¹ *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes* — колода XVII века. Особенно примечательна здесь инверсия образа — христианские столпники взбирались на столп, в то время как отшельник из данной колоды Таро несёт колонну на себе.

² Лукас Крах Старший. Алтарь св. Екатерины — фрагмент (1506 г.).



Рис. 19



Рис. 20

Святая Блонда, и даже Святой Герасим Иорданский, согласно легенде исцеливший льва (рис. 21¹). Подчас подобные сюжеты имеют весьма отдалённое отношение к образам и иконографии карт, однако полностью исключать их из амплификационного ряда Старшего Аркана было бы неверно, так как символы средневековой Европы были тесно переплетены множеством незримых нитей, неочевидных намёков и перекрестных отсылок, и то, что на первый взгляд представлено в виде относительно простых эмблематических изображений может и должно читаться значительно полнее, исходя из культурного контекста: быта, мировоззрения и искусства эпохи.



ГНОСТИЧЕСКАЯ КОСМОЛОГИЯ

Несмотря на то, что влияние оригинальных гностических текстов на формирование колоды Таро крайне маловероятно, так как бóльшая их часть была найдена и обнародована много позже появления системы Триумфов², тем не менее нельзя не заметить некоторые параллели, которые обнаруживаются между гностическими космологическими системами (к примеру системой Валентина — II в. н. э.) и системой Старшего Аркана Таро. На самом деле христианское еретичество, вольный мистицизм и даже эпифания (хотя и не всегда в гностическом изводе) имели непосредственное отношение к колоде карт Таро с самого начала. Не нужно далеко ходить за примером, достаточно лишь вспомнить историю Манфреды да Пиовано (двоюродной сестры Маттео Висконти), легшую в основу появления в колоде Таро «кошунственного» образа Папессы. Сожжённая на костре еретичка Манфреда, которую не смогли спасти даже связи её влиятельного брата, была увековечена на одном из Арканов, ставшим классическим для колоды и существующим в картах Таро по сей день.

Папесса Манфреда была служительницей неортодоксального культа, который признавал умершую в 1281 году сестру Гульельму за воплощение Святого Духа. Согласно учению «гульельмиток» их духовный лидер — Гульельма — является Богочеловеком, но не мужчиной, каковым был рожден Иисус Христос, а женщиной, комплиментарно компенсируя андроцентризм «первого пришествия». Они считали, что Гульельма пришла в этот мир, дабы спасти всех тех, кто ещё не обратился в веру

¹ «Преподобный Герасим со львом» — икона XVI века.

² Известный исследователь гностической традиции А.Л. Хосроев в книге «Другое благовестие II» пишет, что даже учёным XVII—начала XVIII в.в. был доступен лишь один подлинный гностический текст — это послание Птолемея к Флоре. Таро же появилось примерно на 200 лет раньше — в XV веке, так что непосредственное влияние здесь исключено. Однако, пересказ учений гностиков содержится в достаточно большом блоке текстов церковных ересиологов: Ириней, Тертуллиан, Ипполит, Епифания, Климента Александрийского и др. Помимо этого, идеи индивидуального богоискательства и откровенного знания, которое доступно только избранным душам, имели особенность постоянно возрождаться в европейской культурной среде, пусть и не всегда в единообразном обличии, но зато с завидным постоянством.



Рис. 21

Бога истинного по слову Христову¹. Самым же показательным с точки зрения неортодоксальности данной доктрины и даже её враждебности экзотерическому христианскому учению являлось то, что Гульельма возвестила отмену действия четвероевангелий, призывая заменить их «ниспосланными» ей Богом текстами-откровениями. Отходя в мир иной, Гульельма оставила после себя наместницей Манфреду — «истинную Папессу», упраздняющую с точки зрения их учения любые полномочия Римского Папы.

Такая ставка на женское начало в связке с акцентированием роли Святого Духа и откровенного знания не может не вызывать у современного исследователя ассоциации с некоторыми гностическими текстами. К примеру, «Евангелие от Марии (Магдалины)» из Берлинского папируса (V в.) повествует о том, как из всех учеников Спасителя лишь женщине — Марии — было дано подлинное учение и видение в котором она лицезрела силы высших миров, а в учении валентиниан София/Ахамоф/Пруник сыграла одну из важнейших ролей в появлении Христа. Христос согласно этой доктрине появился не один, а вместе со Святым Духом, образуя с ним пару. В данной космогонической системе подобные пары выстроены по принципу мужское/женское, что с очевидностью демонстрирует нам понимание гностиками-валентинианами Святого Духа в качестве силы скорее женской, чем бесполой и, тем более, мужской. Наиболее же ярко женское начало манифестирует себя в гностическом тексте «Гром. Совершенный Ум» (Наг-Хаммади, Кодекс VI. 2), в котором от первого лица парадоксальной в своей непознаваемости посланницы небес ведётся рассказ о её невозможных для умопостижения атрибутах и ипостасях.

Вычеркнуть историю Манфреды из истории карт Таро невозможно — карта «Папесса» просуществовала уже около шести сотен лет и наличествует с тем же названием во многих современных колодах, а это значит что бунтарский дух свободомыслия в истолковании дороги к Богу, а подчас даже преподнесение себя не просто в качестве *знающего* и имеющего божественные ключи к миру, но и в роли *воплощённого божества* было неотъемлемой частью европейского эзотеризма и важной составляющей контекста возникновения Триумфов. Аркан «Папесса», демонстрирующий самым своим названием вызов, противопоставление (если не отрицание) экзотерической религии является наглядной реализацией тех идей, на которых когда-то держался «тихий бунт» последователей Гульельмы.

Однако, какое это отношение имеет к гностицизму в узком понимании этого слова? Были ли какие-то точки пересечения между оригинальными гностическими текстами и оккультным истолкованием колоды Таро в дальнейшей истории этого культурного феномена? Не имея возможности подробно останавливаться на этих вопросах в виду их чрезмерной сложности, приведу лишь несколько примеров, которые могут сподвигнуть

¹ Данное положение также не может не вызывать ассоциации с учением валентиниан о том, что Христос дал миру знание об Отце, в то время как Святой Дух несёт с собой равенство, которое может быть истолковано как всеобщее спасение.

читателя к дальнейшим самостоятельным изысканиям подобного рода. Так, в учении Птолемея об *эонах* (в изложении Ириней) можно обнаружить число 22, которое станет классическим количеством для Арканов Таро. Согласно Птолемею, «первородная Огдоада», являющаяся «корнем и основой всего», творит 22 нижележащих эона — причём каждый из них относится к предшествующему, как низестоящий к вышестоящему. Т.е. эоны по Птолемею имеют иерархическую природу, что не может не вызывать определённые ассоциации со Старшим Арканом Таро, трактованным как лестница духовного восхождения. Даже если допустить изначальное каббалистическое влияние на становление Старшего Аркана и возникновение 22 карт Таро под воздействием символизма букв иврита (что по-прежнему является не более чем допущением), всё равно с помощью этой гипотезы не удастся описать столь же определённо структуру системы Триумфов как структуру иерархическую, как если обратиться в сравнительном анализе к эонам Птолемея. Если же продолжить данную ассоциацию, то исчерпанность человеческого мира, представленная в сумме Старшего Аркана Таро, прекрасно коррелирует с гностической концепцией *плеромы* (суммы всех эонов).

Другая важная параллель — это утвердившаяся в Таро концепция трёх уровней бытия, выраженная через три септенера Старшего Аркана. Особенно эта концепция была популярна во французской школе оккультизма, где три септенера представляют собой либо иерархию миров (природный, человеческий и божественный), либо соответствуют телу, душе и духу. Такая достаточно жёсткая иерархическая схема не может не вызвать ассоциации с гностическими текстами, которые начиная с XVIII столетия постепенно начинают возвращаться в европейскую культуру. В 1785 году Британский музей приобрёл кодекс Эскью с текстом «Пистис София». Немного ранее этого Джеймс Брюс приобрёл в Египте рукопись, получившую наименование «кодекс Брюса», содержащую в частности, «Книгу Йеу». В конце XIX столетия гностические тексты были существенно обогащены введением в научный обиход Берлинского папируса с «Евангелием Марии», «Апокрифом Иоанна» и другими значимыми текстами. Хотя эти источники и не могли оказать прямое воздействие на появление колоды карт Таро в XV веке, они однозначно оказали влияние на формирование интерпретации оккультного Таро во французской и английской школах XIX — начала XX вв. В качестве примера достаточно указать, что Папюс (создатель одной из наиболее успешных систем Таро, получившей широкое распространение, в частности, в России) был не только знаком с гностическими текстами, но написал на книгу «Пистис София» развёрнутый комментарий¹.

В XIX веке начинается значительное переосмысление апокрифических текстов и они, хоть и в цензурированном церковью виде, всё же публикуются на европейских языках. Возможно неслучайно, возрождение гностических текстов и их изучение, совпало по времени с расцветом

¹ Комментировала гностические тексты и лидер теософов — Елена Петровна Блаватская.

окультистского Таро — по сути пересозданием колоды Таро на новых основаниях, которые определяют наше понимание этого феномена по сей день. Именно в XIX столетии в окультистском Таро становятся крайне популярны идеи соотнесения трёх септенеров Старшего Аркана с телом, душой и духом (О. Вирт), а также с миром природным, человеческим и божественным или миром бытия, миром мудрости и миром Абсолюта (Вронский/Папюс, Г.О.М.)¹. Всё это не может не вызывать ассоциации с традиционным для гностических учений делением эонов на плотский, душевный и духовный (см. «Постижение нашей Великой Силы» — Наг-Хаммади, Кодекс VI. 4).

Схожую концепцию в учении валентиниан А.Л. Хосроев пересказывает следующим образом: *«Из страсти Ахамоф возникла материя, из её обращения — душевное, а то, что она родила сама, — духовное. Замыслив придать всем трём сущностям форму, Ахамоф потерпела неудачу, не сумев придать форму духовной сущности, поскольку последняя была той же сущности, что и она сама, но из душевной сущности сформировала она Демиурга, т.е. "Отца и Царя всех, как тех, кто ему единосущен, т.е. душевных..., так и тех, которые возникли из страсти и материи.."»*². Выше Демиурга оказывались лишь те, кто происходили от сущности духовной, стремящейся за пределы всякой формы.

Впрочем, при всей простоте этой идеи, применить её однозначно к Старшему Аркану Таро не представляется возможным, так как если соотнесение второй седмицы с душевным эоном не вызывает никаких сомнений, то определить какая из оставшихся седмиц может в большей степени претендовать на звание материальной или духовной, увы, весьма затруднительно. С одной стороны, человеческие постройки (к примеру, Аркан «Башня»), появляющиеся в третьем септенере, могут указывать на материальный внешний мир, но, с другой стороны, именно в третьей седмице мы имеем сцену воскресения из мёртвых и их исход в вечный град Нового Иерусалима. Такое же противоречие наблюдаем и в первой седмице, где на первый взгляд преобладают выстроенные в иерархическом порядке человеческие статусы (которые могут быть прочитаны как законы земного мира), но, одновременно с этим, именно первый септениер имеет в своём составе Аркан «Маг/Фокусник», который в окультистских колодах часто интерпретировался как манифестация творческого начала, родственного божественному созидательному принципу. Так что выбор в какую сторону читать Арканы (согласно их нумерации или наоборот) зависит от индивидуальных предпочтений, использующих их окультистов. Я же стою на позиции принятия как одной, так и противоположной точки зрения. В их парадоксальном комплементарном единстве, как мне

¹ В чём-то пересекающиеся с гностическими концепции трёх типов душ можно встретить и в античной философии (к примеру, три души согласно Платону), но примечательно, что именно во время обнаружения гностических документов, данная триада стала популярной в окультистском мире и в Таро, в частности.

² Хосроев А.Л. «Другое благовестие». II. Христианские гностики II—III вв.: их вера и сочинения / А.Л. Хосроев — СПб.: Контраст, 2016. — С. 270—271.



Кодекс VII из гностических текстов Наг-Хаммади

кажется, и лежит путь к наиболее глубокому постижению системы Таро и возможность её эффективного использования.

Помимо вышеприведённых параллелей между структурой Старшего Аркана и некоторыми значимыми элементами гностических учений, есть и ещё одна точка пересечения, на мой взгляд, весьма немаловажная. Как известно, в гностических текстах значимую роль выполняли списки магических слов и имён, при помощи которых можно разрушить преграды, отделяющие душу человека от высшего божества. Для того, чтобы ознакомиться с подобными списками достаточно обратиться к «Книги Йеу» из Кодекса Брюса. Напомню, что эта рукопись была хорошо известна ученым XIX века. В это же время в европейской оккультной традиции карты Таро накрепко сплелись не только с буквами иврита, но и с соответствующими им путями на Древе Жизни, причём истолкованными в специфическом для околomasонского герметизма ключе. Старший Аркан стал выполнять во многом схожую с магическими словами-паролями гностиков функцию — карты Таро могли использоваться как «ключи», отпирающие «врата» того или иного духовного измерения, а верное «проживание» каждого из Арканов и последовательное «восхождение» по ним стало едва ли не общим местом в эзотерических школах Европы и Америки XIX—XX вв. В таком случае «гнозис» (знание) слов и имён раннего гностицизма приняло новую, на этот раз визуальную форму.

Знание всех деталей изображения каждого из Арканов Таро, понимание символизма карты, её кабалистических значений, цветовых шкал и амплификационных соответствий, согласно представлениям оккультистов — выходцев из Герметического Ордена «Золотая Заря» и тех, кто последовал за ними, позволяло не только расширить границы своих представлений о мире, но и верифицировать опыт мистического «погружения» в тот или иной Аркан, сравнивая полученные в визионерских сеансах образы с теми, что включены в таблицы соответствий, тесно сопряжённых не только с Древом Жизни, но и с картами Таро.

ДЕВЯТЬ ДОСТОЙНЫХ

Теперь остановимся на достаточно любопытных средневековых системах, которые не имеют непосредственной связи с христианской религией, хотя и безусловно порождены её влиянием. Концепция *девяти достойных мужей* — образцов для подражания всем рыцарям — появилась на рубеже XII и XIII вв. Эти девять эталонов мужества и благородства были представлены тремя лидерами античного мира (Гектор, Александр Великий и Юлий Цезарь), тремя ветхозаветными вождями иудейского народа (Иисус Навин, царь Давид и Иуда Маккавей) и тремя христианскими правителями (король Артур, Карл Великий и Готфрид Бульонский). Весьма примечательно, что именно образы «девяти достойных», появившиеся практически в одно время с завозом игральных карт в Европу, прижились на некоторых изображениях карт Придворного Аркана.

Возможно, не без участия миниатюр, изображавших этих достойных мужей, в европейской карточной традиции появился Придворный Аркан с картинками, в отличие от схематичных карт более ранней мамлюкской традиции. Так или иначе, но во многих колодах (прежде всего игровых) можно обнаружить следы влияния «девяти достойных». Наиболее наглядно воздействие этой символической системы образцовых людей может демонстрировать традиция карт для преферанса, именуемая колодой «парижского шаблона» и созданная предположительно в середине XVII века.

Король червей в этой колоде — это Карл Великий, король пик — царь Давид, король бубен — Юлий Цезарь, а король треф — Александр Македонский. Для королевы и валета в каждой масти был подобран свой исторический типаж. Это могла быть и Юдифь, и Жанна д'Арк — образы королей менялись от колоды к колоде. Что же касается оставшихся младших карт то, валетами могли стать как реальные исторически существовавшие любимцы народа (к примеру, Этьен де Виньоль или Ожье Датчанин), так и мифические представители круглого стола (рис. 22)¹.

Впрочем, следует упомянуть и об определённом влиянии «девяти достойных» на Старший Аркан. Так, в первой полностью сохранившейся колоде Таро, именуемой *Sola-Busca*, вместо традиционных для нашего времени Старших Арканов мы встретим различные фигуры известных деятелей эпохи древнего мира. В этой колоде представители Придворного Аркана: кавалеры, дамы и короли тоже имеют собственные имена и один из королей — Александр Македонский. Данная колода уникальна в своём роде, так как её старший Аркан очень незначительно отличается от Придворного. Достаточно лишь привести в качестве примера тот факт, что Александр Великий — это персонаж Придворного Аркана, в то время как Нерон и Навуходоносор — Старшего².

¹ Слева направо: Карл Великий, Юдифь, Гектор (верхний ряд), Ланселот, царь Давид, Юлий Цезарь (нижний ряд).

² Такие карты именовались не *Trionfi*, а *Imperatori*.



Рис. 22



Рис. 23

Эта колода свидетельствует о том, как сильно было влияние в XV веке представлений об эталонных личностях, идеально выразивших ту или иную добродетель или порок. А это значит, что несмотря на не слишком высокую популярность концепции «девяти достойных» во времена образования оккультных колод, отрицать её воздействие на игральные карты и систему Триумфов никак нельзя. «Девять достойных» получили разветвлённое воплощение в произведениях европейского искусства (как высокого, так и прикладного) и очень многие из этих образов весьма похожи на традиционные изображения карточных колод. В качестве примера приведу гобелен с фигурой короля Артура (рис. 23¹). Такое изображение вполне могло бы разместиться и на картах Таро, причём как в Придворном Аркане, так и на Аркане «Император».



ТРОЕ МЁРТВЫХ И ТРОЕ ЖИВЫХ

Конечно «трое мёртвых и трое живых» не являются символической системой, а лишь воплощённой в зримых образах средневековой легендой, но тем не менее определённое воздействие на колоду Таро образный ряд этой истории мог оказать, так как она была очень популярна. Судя по всему, наиболее ранняя текстовая версия этой легенды принадлежит Бодуэну де

¹ Фрагмент гобелена (конец XIV в.) из музея Метрополитен в Нью-Йорке.



Рис. 24

Конде (XIII в.), в дальнейшем получившей значительное распространение как в литературе, так и в изобразительном искусстве (рис. 24¹).

Суть истории сводится к следующему: три персонажа (принц, герцог и граф²) встречаются трёх мертвецов-скелетов³. Первый мертвец наставляет знатных мужей в духе религиозной проповеди, говоря о том, что всё прекрасное обратится в мерзость запустения могилы. Второй мертвец описывает ужасы преисподней. Третий же рассказывает о неминуемом конце: всё что живо в тварном мире не сможет избежать смерти. Здесь со всей очевидностью можно наблюдать определённые параллели с целым рядом Арканов Таро. Это и «Колесо Фортуны», которое сначала возносит, а затем низвергает своих фаворитов (отсылка к проповеди первого мертвеца). Это и «Башня», именуемая в ранних колодах «Башней Дьявола» или «Адом», об ужасах которого так красноречиво рассказывал второй мертвец. Это и карта «Смерть» (неизбежность которой возвещает третий мертвец), а также карта «Суд/Ангел», традиционно изображающая воскрешение мёртвых (рис. 25⁴).

Напомню, что во множестве карт, именующихся «Суд/Ангел», можно встретить именно три персонажа, воскресающих под зов трубы предвечного, а в Таро *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* на данной карте и вовсе изображены три иномирные фигуры (Бог и два ангела), а

¹ Jean Le Noir. Miniature from Psalter of Bonne of Luxemburg (1348 — 49 гг.) из музея Метрополитен в Нью-Йорке.

² Такая троица отсылает к трёхступенному Придворному Аркану ранних игральных карт, где были только мужские персонажи.

³ Именно в это время появляется образ персонифицированной смерти в виде скелета, который войдёт в классическую иконографию тринадцатого Аркана колоды Таро.

⁴ Наиболее близкие по образной сфере к истории о трёх мёртвых и трёх живых карты Таро: Арканы «Смерть» вверху и «Суд/Ангел» внизу из колоды *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*.

также три воскресающих человека — две женщины и один мужчина. Глядя на это изображение сложно не вспомнить легенду о трёх существах из запредельного мира, которые предупреждают о грядущей смерти трёх людей. Причём в Таро наблюдается интересная возможность инверсионного прочтения этой истории, ведь ангел и божество — это трое живых, в то время как воскресающие человеческие фигуры однозначно были мёртвыми.

«ТРИУМФЫ» ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКИ И ИХ КУЛЬТУРНЫЙ СЛЕД

Вероятно, наиболее близким и непосредственным прототипом Старшего Аркана Таро являются циклы миниатюр, основанные на сюжете поэмы Франческо Петрарки «Триумфы» (1352—1374)¹. Живописные воплощения поэтических образов Петрарки изобиловали в XV—XVI столетиях и иконографически имеют много общего с первыми Триумфами Таро. В книге «Лики мистерий» я уже ссылался на этот источник, но не смог там уделить ему достаточное количество внимания в связи с иной постановкой вопросов. Здесь же я планирую дать более подробный сравнительный анализ колоды Таро с одним из её возможных прародителей — традицией триумфальных шествий аллегорических образов, опирающихся на поэтический шедевр Петрарки.

«Триумф Любви»

Поэма «Триумфы», над которой автор работал более двадцати лет (до конца своих дней), открывается описанием видения поэта, в котором перед ним предстаёт триумфальная колесница аллегории Любви, за которой следуют все те, кого Амур смог покорить и подчинить своей воле. Именно этот образ является Триумфом *par excellence*, так как в поэме только «видение Любви» описывается в виде торжественной колесницы, в то время как на миниатюрах, кассоне и



Рис. 25

¹ Датировка по версии В.Б. Микушевича — переводчика поэмы на русский язык.

живописных полотнах кватроченто и чинквеченто в большинстве случаев все триумфы представлены как колесничные шествия — т.е. являются производными от первого. Нетрудно догадаться, что «Триумф Любви» стал основой для целой серии Арканов Таро. Это и карта «Любовь» или «Влюблённый», в ранних колодах демонстрировавшая зависимость от петрарковского образа, и «Императрица», ставшая в эзотерических колодах воплощением силы Венеры и, конечно же, Аркан «Колесница».

Вот как описывает поэт первую встречу с этой торжественной процессией:

*«Невиданное счастлив был постичь я.
Четыре белоснежные коня.
Как бы в огне юнец на колеснице,
И не нужна бесстрашному броня.
Он без доспехов и не в багрянице.
Весь голый, многоцветные крыла,
Колчан и лук, а следом вереницей
Невольники, которым нет числа»¹.*

Представленный во многих колодах Таро сюжет «выбора Геркулеса» или «Геракл на распутье» (см. Аркан «Влюблённый» в большинстве колод марсельской традиции), где юноша выбирает между суровой добродетелью и соблазнительным пороком, также имеет место в поэме Петрарки и относится к «Триумфу Любви»:

*«И этот муж² прославленный закован.
Сопутствует он сёстрам этим двум.
Одной любим, другою очарован.
В оковах Геркулес-тяжелодум»³*

Далее Петрарка описывает как перед его взором проходят вереницы пленников Купидона, обезображенных ранами его стрел и покорённых его воле. Среди жертв герои античной мифологии, мифические цари и царицы, а также реально существовавшие владыки, такие как Юлий Цезарь, Август, Нерон (напомню, что последний входит в число фигур Старшего Аркана в Таро эпохи Ренессанса — *Sola Busca*), а также божества древнего мира, включая Юпитера (который также является типичным персонажем Старшего Аркана, заменяя в колодах безансонского типа карту «Папа»):

¹ Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 7.

² Владимир Микушевич полагает что в первых трёх строках речь идёт о Тезее, Ариадне и Федре и лишь в четвёртой — о Геракле/Геркулесе. Впрочем, представление этой истории в виде «Тезея на распутье» между благородной Ариадной и коварной Федрой будет попадать в тот же самый амплификационный ряд Аркана «Влюблённый».

³ Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 11.

*«Закованный, потупясь виновато,
Юпитер сам шагает впереди»¹*

В бесконечном шествии перечисляются как общеизвестные персонажи античной и иудео-христианской мифологии, так и герои средневековых легенд: Тристан, Ланселот, Франческа и Паоло (воспетые Данте Алигьери). После появления Лауры (неподвластной чарам Купидона) сам Петрарка, порабождённый своими чувствами, примыкает к веренице поэтов, покровлённых Любовью, среди которых: Орфей, Пиндар, Анакреон, Вергилий, Овидий, Джауфре Рюдель, Данте и многие другие.

В конце своего пути шествие приходит во владения Венеры — царство Любви, которое Петрарка описывает как роскошную приманку, раз попавшись на которую более уже не освободиться: это цепи, подобные цепям Ада².

*«А здесь ручьёв неутомимый бег.
Ключам гремячим птицы вторят хором.
Зелёный, белый, жёлтый, красный брег;
Потоки, привлеченные простором...
Войдя, не выйдешь ты, хоть плачь навзрыд.
Там пагубы, там пытки, там обманы,
Сомнительная радость, верный стыд...»³*

Осталось лишь продемонстрировать как описанный Петраркой «Триумф Любви» отразился в Старшем Аркане Таро эпохи Ренессанса. В качестве примера приведу одну из первых раннепечатных колод Таро, известную как *Budapest/Metropolitan* (названную по музеям, в которых хранятся листы с изображениями этой колоды). Нас будут интересовать листы №5062 и №5045 из будапештской серии, на которых сохранились фрагменты Арканов «Влюблённый» и «Колесница» (рис. 26а и 26б). На первом изображении видно, как летящий Купидон поражает стрелой сердца влюблённой пары. Несмотря на то, что на сохранившемся фрагменте видна лишь одна стрела — выпущенная в сердце



Рис. 26а



Рис. 26б

¹ Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 14.

² Здесь уместно вспомнить тот факт, что на некоторых колодах, в частности у Эттейллы и у Уэйта, Аркан «Влюблённые/Брак» и «Дьявол» (на котором почти всегда присутствуют цепи) являются иконографически очень тесно связанными.

³ Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 38/40.

девушки, нет оснований полагать, что она действительно была единственной: юноша также мог быть поражён стрелой — ведь до нашего времени дошёл лишь верхний фрагмент этой карты. Впрочем, даже если Купидон поразил лишь сердце девушки, эта сцена по-прежнему будет отличной иллюстрацией к «Триумфу Любви» Петрарки, так как поэт описывает не только взаимную любовь, но особый акцент делает на муки неразделённой любви. Стоит отметить, что для всех колод рубежа XV—XVI веков было характерно именно такое иконографическое решение Аркана «Любовь» («Влюблённый»): на картах изображался безраздельно господствующий над человеческими существами бог Купидон.

Второй же пример из данной колоды абсолютно уникален: на Аркане «Колесница» мы видим доминирующего в центральной части карты обнажённого «пурпурнокрылого» Амура, который везёт на колеснице, запряжённой крылатыми лошадьми, своих жертв. Это единственное изображение из всех известных мне ренессансных колод, где «Колесница» полностью воспроизводит сюжет, описанный Петраркой в «Триумфе Любви». Этот пример может служить великолепным доказательством того, что изначальные значения Арканов сейчас почти утрачены. Но главное здесь даже не это, а то, что данное изображение непосредственно указывает на первоисточник хотя бы некоторых рисунков Старшего Аркана — на поэму «Триумфы» и её наиболее известные живописные воплощения.

В качестве примера, приведу работу Якопо дель Селлайо (1441/42—1493) «Триумф Любви» (рис. 27а — фрагмент), по некоторым элементам композиции демонстрирующую поразительное сходство с Арканом «Колесница» из Таро *Budapest/Metropolitan*, а также очень близкую к вышеописанным изображениям миниатюру из французского издания «Триумфов» Петрарки 1500—1505 года (рис. 27б¹).



«Триумф Целомудрия»

Вторым по порядку, согласно поэме «Триумфы», идёт «Триумф Целомудрия». Меньший объем и меньшая насыщенность визуальными образами текста, посвящённого этой добродетели в поэме Петрарки, не отпугнула художников. Многие из них часто обращались к данному сюжету. Для истории карт Таро данный триумф представляет собой один из центральных, так как на множестве его изображений мы видим образ, являющийся одним из типичных выражений Аркана «Сила/Мужество» — дева, сокрушающая античную колонну (рис. 28а², 28б³). Достаточно лишь вспомнить как представлен Аркан «Сила/Мужество» в раннепечатной

¹ Pétrarque, *Les Triomphes*, traduction rouennaise anonyme (1500 — 1505 гг.), Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 594.

² Pétrarque, *Les Triomphes*, traduits par Symon Bourgoing, Bibliothèque nationale de France (XVI в.).

³ Manuscrit *Les Triomphes de Pétrarque*, avec commentaires de Bernard Glicino, Bibliothèque nationale de France (XVI в.).



Puc. 27a



Puc. 28a



Puc. 276



Puc. 286



Рис. 29а



Рис. 296

колоде Розенвальда (рис. 29а) или в так называемом «Таро Карла Безумного» (рис. 296), чтобы оценить, насколько в тесном взаимодействии находятся эти изображения. А в качестве любопытного дополнения к вышесказанному следует указать тот факт, что лев (ставший визитной карточкой классической версии Аркана «Сила/Мужество») впервые упоминается Петrarкой именно в «Триумфе Целомудрия», причём в качестве аллегии силы Купидона! Таким образом поединок со львом, известный всем любителям Таро по карте «Сила/Мужество», с большой долей вероятности являлся в своём первоначальном виде аллегорией борьбы с искушениями Амура-Купидона — с привязанностью не к Богу, а к человеческому существу и земным страстям.

Каменная колонна, присутствующая как в Таро, так и на иллюстрациях к «Триумфам» Петрарки, описывается поэтом как «яшмовая», а, как известно, с древнейших времен этот камень считался обладающим мощным апотропным действием и применялся для изготовления оберегов, в том числе для укрепления внутренней духовной силы человека. Добродетель Стойкости (она же Сила или Мужество) также упоминается Петраркой в этой части его поэмы, хотя он и не делает на ней какого-то значительного акцента. Помимо вышеописанного сходства с Арканом «Сила/Мужество» можно провести параллель и с картой «Умеренность», также иногда изображавшейся в Таро в качестве аллегии добродетели Целомудрия. Примечательно, что в поэтическом тексте этого Триумфа Петрарка живописует образы сокрушительного удара молнии и крепости. Всё это не может не вызвать ассоциации с классической иконографией Аркана «Башня» (иногда называемого «Молния»). В данном случае удар молнии трактуется как сокрушающая сила Купидона, которую не смогли выдержать защитные стены крепости человеческой добродетели. Возможно, такой смысл также имел место в самых ранних колодах Таро, если держаться предположения, что карточные Триумфы — это одна из версий Триумфов Петрарки, представленная в виде красочных аллегорических картинок.



«Триумф Смерти»

Несмотря на огромную популярность у художников данного сюжета, в том виде, в котором этот Триумф описан у Петрарки, он появляется на полотнах Ренессанса не так уж часто. Мрачная женская фигура, одетая во всё чёрное — вот как описывает итальянский поэт Смерть. Среди колод XV — начала XVI века мне не удалось найти точно соответствующий этому описанию образ, разве что версию этого Аркана из колоды Розенвальда (рис 30), где пол «мрачного жнеца» определить невозможно, как и цвет его одежд в виду монохромности колоды¹. Наиболее же близкой к описанию, предложенному великим поэтом, является не какая-либо из ренессансных колод, а самая популярная в мире версия карт Таро — колода, созданная Памелой Колман-Смит и Артуром Уэйтом в начале XX века. На карте «Смерть» из этой колоды находим вереницу гибнущих от рук «мрачного жнеца» царей и священнослужителей, подробно описанную у Петрарки (рис. 31). Также здесь присутствует и «знамя мрачное тоски», а в качестве инструмента Смерти наличествует лишь её тлетворное дыхание и «гибельные зубы». Смерть облачена у Уэйта в чёрные доспехи, а у Петрарки нет указаний на то, были ли это чёрные одежды или чёрные латы, так что противоречия с первоисточником и здесь нет. Определить пол персонажа в колоде Уэйта также не представляется возможным, так что и в этом разночтений с текстом «Триумфов» не находим.

Но что же значил «Триумф Смерти» для Петрарки? Может ли текст его поэмы прояснить для нас первоначальный смысл тринадцатого Аркана Таро? Большую часть «Триумфа Смерти» занимает вовсе не образ «мрачного жнеца», а фигура Лауры — возлюбленной Петрарки. По сюжету поэмы Смерть приходит к Лауре и пытается шокировать её тем, что забирает её из мира живых молодой. На это Лаура, несколько не испугавшись тёмного вестника, отвечает, что Смерть принесёт боль лишь другим — тем, кто будет скорбеть о ней, но не ей, стремящейся к перерождению в новом, лучшем мире. Услышав это, обескураженная Смерть становится скорее другом, чем врагом Лауры — освобождая её от оков брэнного тела, она выпускает её



Рис. 30

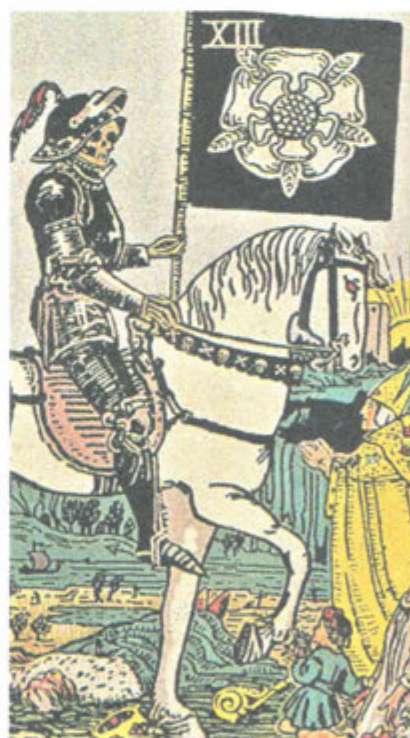


Рис. 31

¹ Полностью покрашенные одежды в этом Таро не используются: фигуры и их облачение лишь намечены тонкими линиями. Таким образом, данная колода не предполагает никаких намёков на цветовой символизм даже на уровне оппозиции чёрное/белое.



Рис. 32

душу, и та устремляется в высшие миры. После этой сцены, ночью, душа Лауры приходит к Петрарке и признаётся ему в любви. Именно любовь, по словам призрака Лауры, заставила её при жизни поставить между собой и поэтом непреодолимую преграду, так как иначе ни она не смогла бы достичь высших небес, ни он не стал бы великим стихотворцем.

Она говорит о смерти, как о возможном перерождении к высшему бытию. Этот диалог, при всей его интимной значимости лично для Петрарки, является едва ли не наиболее точным описанием природы тринадцатого Аркана. «Смерть» в Таро — это момент, когда нам приходится расстаться с чем-то старым во имя чего-то нового. Для того, кто не боится таких тяжёлых перемен, «Смерть» освобождает путь и даёт возможность подняться к

новым высотам, но для тех, кто не хочет отпускать то, что удержать уже невозможно — она может превратиться в самый настоящий Ад.

Третий триумф Петрарки завершается исчезновением Лауры, которая напоследок открывает ему тайну: он проживёт ещё долгие годы, так как должен служить людям своим поэтическим даром, и она ещё не скоро сможет воссоединиться с ним на небесах. Любопытно, но несмотря на то, что у Петрарки нигде не упоминается коса, как орудие смерти, все иллюстрации, которые создавались по его сюжету изобилуют именно образами смерти с косой, причём восседающей, как правило, на быке или нескольких быках (рис. 32¹).



«Триумф Славы»

«Триумф Славы» представляет собой длинную песнь-список, в котором перечисляются те, кто смогли своими земными свершениями побороть забвение: великие императоры и цари древнего мира, полководцы и герои, а также известные персонажи Ветхого Завета. Вслед за великими мужами древнего мира идут прославленные женщины, известные своими достижениями (причём вне зависимости от их благородства или порочности). В этот ряд легко могли бы уложиться практически все иерархические карты

¹ *Pétrarque. Les Triomphes, traduction rouennaise anonyme (1500 — 1505 гг.). Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits. Français 594.* Справа изображена Лаура, слева — приехавшая за ней Смерть.

Старшего Аркана — «Маг/Фокусник»¹, «Папесса», «Императрица», «Император» и «Папа». Завершается торжественное шествие чередой философов и учёных, среди которых Платон, Аристотель, Плотин, Геродот, Демокрит и многие другие. Для исследователя карт Таро примечательно наличие в списке Диогена (специально акцентированного в поэме Петрарки). В нескольких колодах в качестве изображения для Арканов «Отшельник/Время» и «Солнце» мы действительно встречаем образ Диогена, либо в пифосе², либо днём с огнем ищущего на площади человека³.

Если у Петрарки данный «Триумф» является именно списком великих людей и фактически лишён событийности, равно как и описания окружающей процессию ситуации, то у живописцев, обратившихся к иллюстрации этой сцены, достаточно быстро сложилось определенное клише, которое является едва ли не точным воплощением образа одного из Арканов Таро, а именно, «Суд/Ангел». Это может внести очень важные коррективы в понимание данной карты. «Триумф Славы» демонстрирует бессмертные подвиги людей на разных поприщах, в то время как цель Последнего суда — посмертная оценка деяний всех когда-либо живших в мире людей. Таким образом эти концепции пересекаются.

Более того, я напомним, что на карте «Суд/Ангел» никогда не изображался сам Страшный суд, но только воскрешение из мёртвых — т.е. «возрождение прошлого в настоящем», как трактуют этот Аркан тарологи по сей день. Но разве великие свершения людей прошлого, которые актуальны в настоящем или по крайней мере которые могут быть нами узнаны, если мы обратимся к исторической литературе, не есть то же самое, что пытается донести до нас двадцатая карта Старшего Аркана? И неудивительно, что композиция карты «Суд/Ангел» (рис. 33а⁴) оказалась очень близка иконографическому воплощению четвёртого Триумфа Петрарки (рис. 33б⁵).

На обоих изображениях мы видим архангела, трубящего в огромную трубу, которая разверзает могилы и из них показываются воскресающие люди.



Рис. 33а



Рис. 33б

¹ Из магов с списке упоминается «Зороастр, изобретатель искусств и заклинаний колдовских...».

² В Таро *Ercole d'Este* — Аркан «Солнце».

³ В Таро Эттейллы — Аркан «Капуцин».

⁴ Таро *Budapest/Metropolitan* — будапештской коллекции, лист № 5045.

⁵ *Pétrarque, Les Triomphes, traduction rouennaise anonyme (1500 — 1505 гг.), Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 594.*



Рис. 34



Рис. 35а



Рис. 35б

Впрочем, есть изображения (в частности, из *Pétrarque, Les Triomphes, traduits par Symon Bourgouyn* — см. рис. 34) на которых иллюстрация к «Триумфу Славы» напоминает скорее Аркан «Правосудие/Справедливость», чем «Суд/Ангел». У картин, созданных на тему данного Триумфа, есть и ещё одна типическая композиция, очень напоминающая Аркан «Колесница» в ранних миланских колодах ручной работы, известных под собирательным названием *Visconti-Sforza Tarot*. И здесь, и там мы видим богиню победы Викторию, восседающую на богато украшенной торжественной колеснице, которую влекут крылатые кони (ср. рис. 35а¹ и рис. 35б²).

Зная особенности ренессансного мышления нас не должно смущать, что, зачастую, игнорируя описания поэтического текста художники прибегали к изображению различных Триумфов, используя одни и те же композиционные паттерны. Эпоха Ренессанса отличалась приверженностью к аналогии, а не к распределению таксономического типа — по этой причине и могли существовать разные Триумфы с одинаковой версией их визуального воплощения: ведь главное в ту эпоху было умение находить нечто общее в мире, а не выискивать различия. Именно через нахождение сходства человек устанавливал внутренние связи среди необъятного и малообъяснимого для него мироздания. Так, к примеру, отсылку к архетипическому изображению *tuba mirum* — трубы предвечного, в которую вострубит архангел Гавриил в конце времен, можно встретить и в некоторых иллюстрациях не только к «Триумфу Славы», но и к следующему Триумфу Петрарки — «Триумфу Времени».

«Триумф Времени»

После триумфального шествия наделенных славой благих и нечестивых людей древнего мира, Петрарка задается вопросом: зачем христианам был дан духовный закон, если в мире сохраняется память лишь о тех, кто достиг Славы (причём любой ценой)? И в этот миг появляется фигура Времени, ускоряющая бег Солнца. После чего все достижения, даже самых известных из людей, стираются перед неотвратимой силой.

¹ *Manuscrit Les Triomphes de Pétrarque, avec commentaires de Bernard Glicino, Bibliothèque nationale de France (XVI в.).*

² *Von Bartsch Tarot.*

Аллегорическая фигура Славы бежит прочь, а на небе разгорается грозный лик отмеряющего время Солнца.

Для современного человека навряд ли первой ассоциацией к слову «Солнце» станет слово «время», но для человека кватроченто это было более чем обычно. Петрарка многократно акцентирует параллель между Солнцем и временем, чем выявляет интересную параллель к возможной интерпретации одноименного Аркана Таро — «Солнце», который в наши дни толкуется без учёта данной амплификации.

*«Пылало Солнце завистью особой,
Как будто ненавистен человек,
Взлетевший сам, и, пламенея злобой,
Ещё быстрее летит светило дня,
Прославленных пытается высшей пробой,
Своим коням прибавив ячменя¹;
И Слава прочь пошла стезёю торной
Своих питомцев больше не храня <...>
Часы проходят, годы, сотни лет.
Прославленных карает Солнце строго.
Под Солнцем в мире вечной Славы нет»²*

В поэме Петрарки аллегория Времени изображается в виде несущегося с невероятной скоростью солнечного диска, который обращает во прах не только любые человеческие достижения, но и города и даже империи. Однако художники быстро выработали для иллюстрации этой сцены образ-клише, более привычный для европейского культурного кода, а именно, изображение старца Сатурна с костылями на колеснице, ведомой оленями — символом долголетия (рис. 36а³). Подобными рисунками изобиловали колоды Таро и *Minchiate* первых веков существования данных символических систем. В качестве примера приведу изображение из одной известной колоды *Minchiate* (рис. 36б)⁴. Существуют также иллюстрации к

¹ Данная фраза, трактованная не в качестве метафорического описания бега времени, позволяет предположить, что не только первая процессия шествовала в качестве конной, но и другие, на чём Петрарка просто не акцентировал внимания. Возможно, именно здесь лежит ключ к тому, что все Триумфы Петрарки изображались художниками как конные шествия.

² Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 104.

³ *Pétrarque, Les Triomphes, traduction rouennaise anonyme* (1500 — 1505 гг.), *Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 594*.

⁴ *Jeu de Minchiate Gaetano — Bologna* (1763 г.).



Рис. 36б



Рис. 37



Рис. 38a



Рис. 386

«Триумфам» Петрарки, на которых аллегорическая фигура Времени представлена в виде старца с песочными часами (в частности, у Якопо дель Селлайо), как на большинстве старинных изображений Аркана «Отшельник/Время».

Другой, более близкий к петрарковскому повествованию типаж изображения этого Триумфа — колесница Солнца-Времени, которому подчиняется ход звёзд и иных небесных светил (рис. 37¹). Здесь не только уместно вспомнить изображения на ранних Арканах «Солнце», но и тот факт, что старый циник Диоген появляется в некоторых исторических колодах Таро как на карте «Отшельник/Время», так и на карте «Солнце» — т.е. в прошлые века, очевидно, связь между двумя этими образами была более тесная.

Примечательным, как мне кажется, представляется и переходное изображение от «Триумфа Времени» к «Триумфу Вечности» в одной из книжных миниатюры начала шестнадцатого столетия (рис. 38a²). На нём мы вновь видим отсылку к типичному образу *tuba mirum* и воскрешению мёртвых, которое характерно для Аркана «Суд/Ангел» (рис. 386³). Интересно то, что практически любые отклонения от текста Петрарки всё равно идеально попадают в тот или иной Старший Аркан Таро, что может служить основанием для предположения, что картинки Старшего Аркана Таро не столько являются порождением аллегорической поэмы Петрарки, сколько вполне реальными гранями духовного мира человека эпохи Возрождения.

Судя по всему, данные символические штампы были способом, которым люди того времени воспринимали мир. Осмысление этого факта может дать нам ключ к более глубокому пониманию колоды Таро. Исходя из вышесказанного нет оснований предполагать, что у создателей первых карт Таро вообще могла быть какая-то практическая цель. Исследователи всего мира стараются раскрыть причину создания карт Таро и установить каким образом эти карты изначально использовались. Не перестают идти баталии между «высокими» и «низкими» концепциями. Одни, объясняющие возникновение Старшего Аркана как

¹ Pétrarque, *Les Triomphes*, traduction rouennaise anonyme (1500 — 1505 гг.), Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 594.

² Pétrarque, *Les Triomphes*, traduction rouennaise anonyme (1500 — 1505 гг.), Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 594.

³ Колода именуемая «Таро Карла Безумного» — Феррара (XV в.).

азартной игры, бьются в словопрениях с другими, придерживающимися изначального эзотерического или, по крайней мере, философского источника в возникновении этой уникальной колоды аллегорических картинок. Но что, если пойти ещё дальше и представить, что Триумфы Старшего Аркана являются просто материальным воплощением культурного кода своей эпохи — тех паттернов-штампов, без которых культурно-обусловленное восприятие окружающего мира вообще не могло происходить или, по крайней мере, не могло происходить в большинстве случаев? Это значило бы, что карты Таро могли быть созданы просто в качестве реализации тех идей, которыми было захвачено культурное сообщество Европы эпохи Возрождения, а уже после создания колода стала использоваться, исходя из предпочтений каждого конкретного её владельца: кто-то с её помощью проводил досуг за игрой, кто-то использовал для философских размышлений, а кто-то пытался предсказывать будущее...

Если трактовать Старший Аркан таким образом, то станет очевидным, что искать причину его возникновения столь же бессмысленно, как причину любой возникавшей на протяжении истории новой парадигмы или эпистемы. Эти двадцать две картинки, подобно бинарному цифровому коду нашей эпохи симулякров, являлись эталонным выражением эпистемы основанной на аналогии, а значит в каком-то смысле вовсе не были созданы отдельно взятым человеком, а порождены целой эпохой, её представлениями, ценностями и возможностями осмысления себя и мира вокруг.



«Триумф Вечности»

«Триумфом Времени» поэт завершает цикл «земных Триумфов». Остается лишь последняя часть поэмы — небесный «Триумф Вечности», который также, как и предшествующие части его поэтического опуса, оказал непосредственное влияние на колоду карт Таро. После видения сокрушающего бега Времени Петрарка колеблется: имеет ли жизнь смысл, если всё неизбежно будет разрушено? Он вопрошает себя: «*Во что я верю?*». И отвечает на этот вопрос: «*В Бога верю!*». Тогда на смену стремительно бегущему времени является незыблемая твердь Вечности.

*«И новый мир был явлен мне тогда,
Невиданный, незыблемый и вечный»¹*

Именно здесь, перед кульминационным описанием мира без Времени, как высшего блага, появляется образ сумасшедшего — **безумца**, который не внемлет божественному обетованию:

*«Слаб человек безумный, глух и наг.
Он сам себе в невежестве жестоком
Неумолимый беспощадный враг»²*

¹ Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 109.

² Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 111.



Рис. 39а

Не есть ли это не только прямая отсылка к Аркану «Дурак/Шут», но и точное указание на первоначальное место этого Аркана, которое станет типичным для французской системы Таро? Это не более чем предположение, но появление описания сумасшедшего непосредственно перед конечной высшей ступенью духовного пути, наводит на мысль о максимально тесной связи между поэмой Петрарки и структурой Старшего Аркана.

Поэма завершается гимном Вечности, в котором Петрарка надеется вновь обрести свою возлюбленную — Лауру. Это единственная часть поэмы, в которой явно прослеживаются христианские мотивы. Впрочем, каких-то конкретных отсылок к новозаветным историям мы не встретим даже здесь. Возрождение в Вечности описано так, как его можно вообразить в контексте различных религиозных систем. Собственно же католицизма у Петрарки несоизмеримо меньше, чем в поэме его великого предшественника — Данте Алигьери.

*«Нет времени, как нет зимы и лета
В том нашем обиталище ином.
Тот, кто однажды удостоен света
Там неподвластен прихотям годов.
Там будет слава вечная воспета.
Блажен, кто не жалел земных трудов,
Кто высших целей, Господу угодных,
Уже достиг или достичь готов»¹*

Живописные воплощения этого Триумфа максимально близки к последнему Старшему Аркану Таро, который именуется «Мир» или «Вселенная». Достаточно обратиться к творению рук Якопо дель Селлайо — художнику эпохи кватроченто, — чтобы убедиться в вышесказанном (рис. 39а). Здесь присутствует не только божественная фигура,

¹ Петрарка Ф. «Триумфы» / Ф. Петрарка, пер. с итал. В. Б. Микушевича. — М.: Время, 2000. — С. 113.

возвышающаяся над сферой вечных стен Нового Иерусалима, которая станет типичной для карты «Мир» (рис. 396¹ и рис. 39в²), но и четыре тетраморфа из видения пророка Иезекииля. Эти святые животные станут одним из наиболее типичных атрибутов последней карты Таро, начиная с марсельских колод и до знаменитых версий Уэйта и Кроули. Помимо этого, у Якопо дель Селлайо изображены ещё и три христианские добродетели: вера, надежда и любовь, которые также были Арканами Таро в самой первой из сохранившихся колод (*Visconti-Sforza Cary-Yale*). Таким образом абсолютно все карты, существовавшие в XV веке в системе Старших Арканов, можно найти на аллегорических иллюстрациях к «Триумфам» Петрарки.

Более того, в самом тексте поэмы Петрарки уже заключается описание всех характерных особенностей будущих Арканов Таро в той или иной степени подробности. Есть здесь и образ Безумца, представленный непосредственно перед Вечностью, есть и образ Повешенного — правителя Кипра Ифийя, который, не получив взаимности от Анаксареты, свёл счёты с жизнью через обращение к петле. Встречаются в поэме Петрарки и многократные отсылки к Колесу Фортуны, в том числе с непосредственным её упоминанием, равно как и описание не только Солнца, но и иных светил. Другие Арканы я уже упоминал выше.

Здесь нужно поставить последний и самый важный вопрос: если изначальной структурной единицей Старшего Аркана является септениер, то почему у Петрарки Триумфов шесть, а не семь? «Земных триумфов пять, шестой — небесный» — пишет поэт в заключении своего творения. Ответить на этот вопрос будет не столь сложно, если вспомнить что обозначала карта «Маг/Фокусник» на самом раннем этапе её существования. Я подробно анализировал этот Аркан в книге «Лики мистерий» и не хотел бы здесь пересказывать свои аргументы, по этой причине ограничусь следующим: первый Аркан Таро — это и есть тот, к кому обращено воззвание-наставление. Это тот, кто способен услышать голос духовного мира,



Рис. 396



Рис. 39в

¹ Колода, именуемая «Таро Карла Безумного» — Феррара (XV в.).

² Таро *Ercole d'Este* — Феррара (XV в.).

задуматься над своей жизнью и обратиться к поискам жизни вечной. В данной поэме таким персонажем выступает сам автор. Начало «Триумфов» описывает сцену, предшествующую шести видениям, и на полном основании может считаться седьмым композиционным элементом поэмы. Выходит, при внимательном рассмотрении опуса Петрарки, мы обнаружим не только отсутствие противоречий с традиционной колодой Таро, но и найдем в ней наиболее аутентичные основания для интерпретации смыслового содержания ранних колод.



АЛХИМИЧЕСКИЙ *OPUS*

Наверное, каждому, кто впервые окунулся в мир алхимических гравюр и трактатов они казались причудливым пространством, которое сродни нашим снам и грёзам. Перед нами проносятся образы странных двухголовых существ, луноликие девы и солнцеликие рыцари, неведомые рептилии и оставляющие мириады вопросов диковинные сцены, а тексты алхимических трактатов и вовсе предстают в качестве воплощения чего-то иномирного, таинственного и, возможно, даже немного пугающего. К такой трактовке алхимического наследия приблизился в своих исследованиях швейцарский психотерапевт Карл Густав Юнг (1875—1961). Им был написан большой блок текстов, в которых он интерпретирует алхимический опус аналогично тому, как стал бы интерпретировать сновидения или образный ряд, полученный посредством техники активного воображения.

Алхимические фигуры и сцены понимались Юнгом в качестве продукта творческой деятельности Бессознательного, а в повторяющихся образах, присутствующих на разных гравюрах или даже в разных циклах, он усматривал архетипические символы — основу нашей внутренней психической организации. Со времен Юнга (или даже чуть раньше) сложилась традиция психологического истолкования символизма алхимических гравюр. Эта тенденция уже к середине XX века распространилась настолько широко, что многие современные исследователи (в особенности психологи и наследующие им оккультисты) зачастую видят алхимический символизм чуть ли ни во всех проявлениях психической активности человека и наоборот полностью психологизируют символизм алхимических текстов и гравюр.

Такой подход с неизбежностью вызвал шквал критики со стороны учёных, занимающихся естественными науками, а также историей естественных наук, которые отказывались видеть в «причудливых образах» что-то кроме совершенно определённых и воспроизводимых на опыте химических операций, облачённых в наряды аллегорического мышления, типичного для средневекового и ренессансного субъекта европейской культуры. Но, в ещё большей степени, отказывал в бессознательном творчестве художникам-алхимикам один из крупнейших учёных гуманитариев XX века, сподвижник Ж. Батая, выдающийся французский культуролог и философ Роже Кайуа (1913—1978). Кайуа обучался в Эколь Нормаль и Практической школе высших исследований, посещая лекции у таких

мэтров как Ж. Дюмезиль, А. Кожев, М. Мосс, а в 1937 году совместно с Ж. Батаем и М. Лейрисом основал эпохальный проект — «Коллеж социологии» (просуществовавший всего несколько лет, но оказавший огромное влияние не только на французскую, но и на мировую интеллектуальную среду XX века). И когда такой исполин в области исследования европейской культуры, как Кайуа высказывает свою критику относительно «мифа о полёте фантазии» в алхимических гравюрах, к этому нельзя не прислушаться. Кайуа резко отвергает версию сновидческого и бессознательного творчества алхимических мастеров. Он видит источник их «вдохновения» в геральдике, а то, что Юнг полагал символами и даже архетипами, Кайуа рассматривает как знаки.



Рис. 40

Принципиальное отличие Кайуа от критики со стороны естественнонаучного знания в том, что он не рассматривает алхимическую образность только как тексты зашифрованных химических штудий. Кайуа делает ставку скорее на господство геральдических клише, чем на простую шифровку химических формул, что снимает вопросы с интерпретации тех алхимических текстов, химическое значение которых не раскрыто, а практическая реализация в лабораториях вызывает сомнения. Предваряя обращение к изысканному тексту Кайуа, я приведу пример значительно более простой и связанный с нашей, российской культурой, чтобы продемонстрировать подход, который использует французский социолог и философ при анализе алхимического опуса.

Возьмем изображение исторического герба города Пермь (рис. 40). Если бы мы не знали, что это герб, а встретили бы эту иллюстрацию в алхимической рукописи, то вполне вероятно мы бы не заметили особых отличий от львов, поедающих Солнце и т.д. Более того, есть и масса намного более «сновидческих» гербов: я как раз избрал для анализа наиболее простой, чтобы долго не задерживаться на этом вопросе. Чем это не фантазмагоричная картина, если мы пытаемся прочесть её по аналогии с живописью, т.е. как отражение реального мира вокруг нас? Огромный медведь тащит на своих плечах Библию, а над ним сияет крест. Коль скоро представить себе это в реальной жизни, подобная ситуация окажется не менее причудливой и пугающей, чем образы из алхимических рисунков. Но как только мы понимаем, что перед нами герб, все вопросы сразу снимаются и более того, изображение не только перестает нас удивлять, но мы практически безошибочно можем проинтерпретировать его смысл.

Медведь — самый грозный зверь российских лесов — знак мощи и одновременно дикости тех, кого ещё не коснулось христианское просвещение, идущее через Евангелие. Книга на его спине (т.е. находящаяся выше и подчиняющая его своей власти, направляющая его) — это закон божий, который ограничивает животные стремления и направляет людей в сторону культурной адаптации, в рамки цивилизационных ограничений. Сияющий же над Библией крест — ещё более высокий знак: богоизбранности и божественного водительства,

подтверждение того, что закон, написанный в книге, действительно имеет божественное основание, т.е. он «от Бога». Пугающий же кроваво-красный фон, на котором разворачивается это действие позволяет идентифицировать этот герб, как герб столичного города и не более того.

На этом достаточно простом примере, я хочу продемонстрировать, как, с большой долей вероятности, читались алхимические гравюры в эпоху их создания. Они были скорее сложносоставными ребусами (которые тоже часто выглядят как парадоксальные сцены), чем полётом творческой фантазии, обусловленной Бессознательным. Естественно, что алхимические рисунки несоизмеримо сложнее, чем проанализированный мной выше герб, но природа этих явлений может оказаться намного ближе, чем параллель между алхимией и миром грёз.

В книге «В глубь фантастического» Кайуа живописует, как перед эмблематическими образами преклонялись выдающиеся философы Ренессанса. Это может помочь нам понять насколько глубоко аллегории и аналогии были укоренены в культуре возрожденческого общества: от «Библии для неграмотных», изображениями которой были исписаны сотни христианских соборов, до самых изощрённых текстов философского, каббалистического или алхимического характера (часто совмещавших всё это). Всё смысловое пространство этой эпохи вращалось вокруг образа и его возможных аналогий. Уж не по причине ли библейского «образа и подобия»? Не была ли «коронация» эмблематы, как высшего языка, отражением скрытых, а порой и явных тенденций к распрямлению своих плеч, после долгого иерархического рабства под гнетом знака, который не мог смещаться со своей позиции или иметь расширительное значение?

«Марсилио Фичино в его "Комментариях к Эннеадам" (V, VIII, 6), ссылаясь, как и подобает, на египетские иероглифы, принимает как очевидное, что Божественное знание вещей несовместимо с "алфавитом и крохотными буквами" и несравнимо с высказыванием по поводу вещей, но скорее приближено к простому и определённом виде их формы.

Эмблема, таким образом, представляет собой самый сложный и наиболее высокоорганизованный из всех языков: он вбирает в себя, резюмирует и превосходит все остальные языки. Изображение — уже не подражание природе, не пустое воспроизведение предмета. Оно не представляет предмет, и потому будущее осуждение Паскаля ему не грозит. Оно ведёт, указывает, назидает и направляет если не к Божественному, то, по меньшей мере, к чистой Идее»¹.

Согласно такой логике «разум якобы способен прийти к постижению Божественного только играя в загадки и испытывая своего рода созерцательное изумление. Чем больше пренебрегают речью, тем сильнее уповают на то, что из темноты — по крайней мере, темноты определенного рода — воссияет необходимое озарение. Как известно,

¹ Кайуа Р. «В глубь фантастического» / Р. Кайуа. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. — С. 61—62.

Божественное не поддаётся непосредственному восприятию. Уже было замечено, что алфавит ему претит. Теперь додумываются до того, что слишком ясные изображения столь же бессильны явить его секреты. Как уточняет Пико дела Мирандола (*"De Hominis Dignitate"*. Флоренция, 1492. С. 581), истины этого порядка скрыты "покровом загадки и таинственной завесой поэзии". Охотно припоминают, что сфинксов помещали у врат храмов — для верующих это было знаком эзотерического характера их откровения. Как бы то ни было, с самого начала в эмблемах не только находят близость к египетским иероглифам благодаря известному сочинению Горapolloна; более того: едва освободившись от слишком вульгарной подсобной роли в школьном обиходе, эмблема рассматривается как носитель тайного смысла и священного поучения. Итак, изображение не просто замещает или иллюстрирует текст. Оно несёт посвящённому невыразимое откровение, одаривает его своего рода мгновенным всеобъемлющим видением, которое не может быть доступно несовершенному человеческому языку»¹.

Эта развернутая цитата позволит читателю представить себе мир эпохи Ренессанса, когда эмблема в буквальном смысле захватила людские умы. По этой причине приписывать первенство в искусстве эмблематы именно науке алхимии не совсем корректно по отношению к мышлению эпохи. Во всех сферах человеческого творчества шёл уклон на «немую речь» — речь посредством «говорящих образов». Безусловно, такие образы проявляли себя в различной среде не одинаковым способом, но их наличие для практически любой культурной сферы того времени является едва ли не аксиомой.

Однако эти «многословные рисунки», которые рассказывали их современникам длинные и нравоучительные истории, вырванные из контекста и потерявшие коммуникацию со считывающим их намёки зрительским глазом, превращаются в фантастические сновидческие, если не вовсе галлюцинаторные сцены. Описывая такой, утративший для нас своё исконное значение образ, Кайуа высказывает следующее: *«Фантастическое в нём вторично. Оно рождается, когда рисунок обособлен. Но справедливость требует признать: стоит его изолировать — и он нередко даёт повод для свободного полёта фантазии, которому мы отдались бы всей душой, если бы разум забыл, что подобная экстравагантность — часто лишь результат прямого и однозначного выражения самых прозаических поговорок, самых избитых предписаний общепринятой морали, и если бы знание механизма такого рода несурриальности не мешало нам оказаться во власти её очарования»*².

На нефантазийное происхождение алхимических образов указывает не только их непосредственная (и весьма рациональная) включённость в общий философско-эмблематический контекст эпохи, не только то, что собственно «причудливыми» они становятся лишь когда утрачивается их смысловое значение (как, к примеру рассматривать кроссворд или

¹ Кайуа Р. «В глубь фантастического» / Р. Кайуа. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. — С. 64.

² Кайуа Р. «В глубь фантастического» / Р. Кайуа. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. — С. 58—59.

ребус в качестве примеров «спонтанного полёта фантазии», в случае непонимания того, какое содержание они в себе несут); но, возможно, главное, что акцентирует Кайуа — это то, что алхимические символы чаще всего являются вовсе не символами, а лишь знаками, причём весьма ограниченными в количественном отношении.

«Марс — вооружённый и в шлеме — обозначает железо, лев — Твёрдое, орел — Летучее; лев, сразивший орла, — отвердение Летучего; орел, терзающий льва, — улетучивание Твёрдого; крылатый змей — ртуть, змей бескрылый — серу... Эти образы всего лишь взяты из разных словарей, в равной мере потрепанных. Идентичное впечатление производят солнцеликие мужчины и луноликие женщины или изображения крупных звёзд, откровенно напоминающие об астрологических соответствиях металлам. Подобной скудостью страдают и мифологические эпизоды, сами по себе лишённые более убедительной магии»¹. Таков приговор крупнейшего исследователя европейской культуры, вынесенный алхимическим изображениям. И вне зависимости от того, согласится ли читатель с этим или нет, не учитывать такую точку зрения нельзя.



Исходя из знакомства с книгами, журналами или блогами о картах Таро, может сложиться представление, что параллель между Таро и алхимией являет собой что-то совершенно определённое и очевидное. Об этом пишут, говорят в лекциях, обсуждают на форумах и в соцсетях. Весной этого года на русском языке в свет вышла книга Роберта Плейса с провокационным названием «Алхимия и Таро. Исследование исторических связей». Однако, автор «исследования» оказался более честным писателем, чем маркетологом и в самой книге ни о каких реальных исторических связях ничего конкретного не сообщается. Сначала Плейс излагает краткую историю алхимии, затем — Таро (собственно книга так и называется «Алхимия и Таро» — т.е. на самом деле это чуть ли ни две отдельные книги под одной обложкой). Заявленные же «связи» между алхимией и Таро демонстрируются в заключительном разделе этой книги на авторской колоде Плейса, именуемой «Алхимическое Таро» (1995 г.), где образы известных алхимических гравюр преобразуются, а подчас и грубо искажаются, вплоть до их обесмысливания, чтобы соответствовать типажам уэйтовской и, отчасти, марсельской версиям колоды. Я не хочу отрицать того факта, что исторические взаимосвязи между Таро и алхимией были (более того, вовсе не быть их просто не могло), но для начала хочу определить какого рода это были взаимосвязи и подобрать необходимый инструмент для возможности проведения сравнительного анализа между Триумфами Таро и образами алхимических гравюр.

Одним из исторических примеров взаимодействия Таро и алхимии была фигура оккультиста и картомана Эттейллы (1738 — 1791). Эттейлла

¹ Кайуа Р. «В глубь фантастического» / Р. Кайуа. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. — С. 69.

не только прославился созданием первой подлинной оккультной колоды Таро, но также выпускал книги по алхимии и считал себя алхимиком. Впрочем, в отличие от его выдающейся колоды (в которой присутствуют и элементы алхимической символики), его труды по алхимии являются чем-то очень далёким от истинного искусства трансмутации, о котором рассуждали алхимики прошлых веков. Алхимические тексты Эттейллы канули в Лету, в то время как его Таро используется и переиздаётся до сих пор. Тем не менее, начиная с «Египетского Таро» Эттейллы, влияние алхимических образов испытали на себе в той или иной степени многие оккультные колоды, но наиболее яркое оно представлено в «Таро Тота» Алистера Кроули. После выхода в свет этой известнейшей системы у неё появилась масса подражателей, а внедрение и углубление алхимического параллелизма в Таро стало своего рода одной из тенденций современного состояния Триумфов¹. Впрочем, этих фактов не так уже много, чтобы делать из влияния алхимических образов на Таро какие-то решительные выводы. Думаю, основа популярности алхимического символизма в Таро связана с особым вниманием к алхимии современных психологов, прежде всего юнгианского направления. Ведь если Юнг усмотрел в сложных алхимических гравюрах архетипические паттерны, то в более простых изображениях карт Таро они могут быть найдены и вовсе невооружённым глазом. Такая легкость экстраполяции сделанных Юнгом открытий относительно алхимических образов, способствовала не только переосмыслению системы Таро в двадцатом веке, но и проникновению в карты всё больших и больших объёмов алхимического символизма. Известно, что даже А. Кроули и И. Регарди были знакомы с текстами Юнга, не говоря уже об оккультистах более позднего времени. Но для меня остаётся совершенно неочевидным, что влияние, которое алхимические образы оказали на карты Таро на достаточно позднем этапе, может быть правомочно расширено на первые три века Таро.

При внимательном сопоставлении карт Таро и алхимических гравюр можно найти не так уж много сходств — скорее значительно большее количество различий. К примеру, к иконографии Аркана «Луна» с огромным раком, впервые появившейся в неразрезанном чёрно-белом листе (*Cary Sheet*) и более известной широкой публике по марсельской и уайтовской колодам, вовсе не найти точного аналога ни в классической живописной традиции, ни в алхимических изображениях. В то время как непосредственное изображение стилизованных светил (Солнца или Луны), встречающиеся в некоторых раннепечатных колодах, а также изображения Императора и Императрицы настолько типичны для европейского искусства в целом, что приписывать им сугубо алхимическое происхождение не представляется возможным. Ранние системы Триумфов

¹ Помимо уже названного мной «Алхимического Таро» Р. Плейса, существует колода, именуемая «*Alchemy*» (1977 г.). Также в некоторых Таро, не связанных напрямую с алхимией, отдельные карты (прежде всего Аркан «Умеренность») включают алхимическую символику. Более того, в системах Таро Гигера и Акрона Аркан «Умеренность» даже переименован в «Алхимию».

демонстрируют скорее чистоту от алхимической образности, чем какую-то зримую преемственность. Все параллели, которые можно отыскать между картами Таро и алхимическими гравюрами сводятся в большинстве случаев к общекультурному коду европейского искусства того времени. Конечно, некоторые аналогии присутствуют, но утверждать, что влияние шло именно со стороны алхимии, как мне кажется, безосновательно.

Тоже можно сказать и об астрологической иконографии, влияние которой на карты Таро, на мой взгляд, существенно преувеличено. Астрологические образы (Зодиак) важны скорее для карт Флорентийской миниатюры, где все они представлены в полном объёме (хотя и не по порядку), в классической же колоде Триумфов они занимают достаточно скромное место. Более того, все атрибуты зодиакальных знаков присутствуют на картах исключительно в качестве дополнительных, а не основных элементов изображения. К примеру, лев на карте «Сила/Мужество» мог быть не представлен — и карта не переставала от этого быть сама собой, а рак на карте «Луна» был лишь одним элементом из целой группы знаков и символов и тоже подчас мог отсутствовать без какой-либо утраты картой своего смысла.

Редким примером действительно родственной иконографии между картами Таро и Зодиаком является фигура с Аркана «Звёзды», напоминающая образ Водолея. Впрочем, и тут есть важное отличие: зодиакальный Водолей изображается как мужчина, а в Таро воду всегда льёт женщина. Более правомочно считать, что астрологическая компонента (столь популярная в эпоху Возрождения) была интуитивно включена в колоду Таро не в качестве жёсткой параллельной системы, а в качестве спорадических вкраплений. Такое представление будет ближе к духу эпохи Ренессанса.

Безусловно, появление фигуры рака на карте «Луна» объяснить чем-то кроме астрологии весьма проблематично (ведь согласно европейской астрологии именно Луна управляет знаком Рак). Однако до появления колоды Эттейллы устойчивой связи **всех** Старших Арканов со **всеми** двенадцатью знаками Зодиака, по-видимому, не существовало и непосредственное сопоставление отдельных элементов астрологической символики, а также символизма алхимии с ранними картами Таро далеко не всегда может быть обоснованным. В таких сравнениях следует знать меру: не игнорировать их полностью, но и не переоценивать их значение.

Наибольшая взаимосвязь алхимических опусов и системы Таро выражается не столько в схожем символизме, сколько в том, что циклы алхимических гравюр (особенно поздних, когда алхимия начинает являть собой скорее психологию, чем химию)¹ представляют собой серии картин-

¹ Классическая ренессансная алхимия работала с миром, лежащим между субъективными переживаниями человека и объективными фактами окружающей его действительности — т.е. между «психологией» и «химией», однако пропорции этих двух компонентов алхимической мистерии были различными от века к веку. В поздних текстах, датируемых XVII веком, значительно преобладает философский или, если угодно, психологический материал, далёкий от практики работы с веществом.

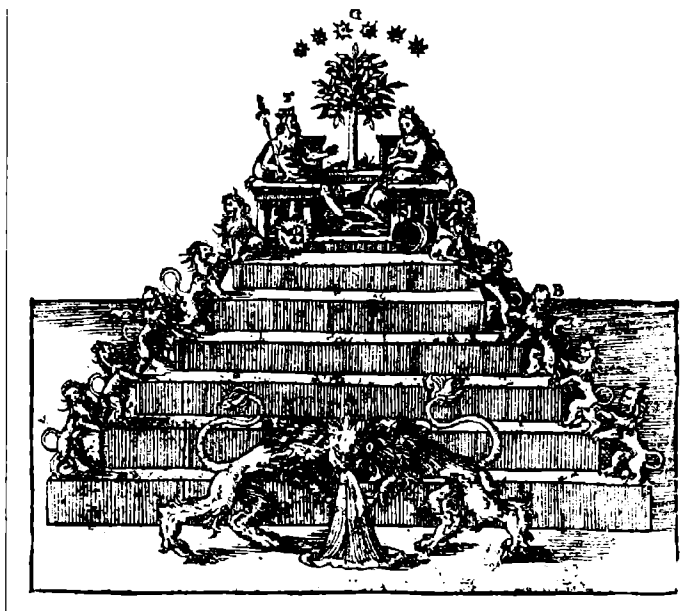


Рис. 41

загадок, которые демонстрируют путь восхождения к духовному Олимпу. То есть *Opus* алхимика (как и Триумфы) можно рассматривать в качестве лестницы духовного восхождения.

Если попытаться вкратце описать наиболее характерные отличия между гравюрами, созданными по алхимическим текстам и картами Таро, то следует выделить несколько моментов. **Первое:** алхимические гравюры, как правило содержат значительно большее количество деталей (мелких элементов композиции), а подчас, представляют собой развёрнутые картины с целой серией персонажей. Для Таро это крайне нехарактерно. Карты фиксируют наше внимание на какой-то одной фигуре, а остальные, изредка наличествующие, лишь дополняют или оттеняют её. Даже когда образы Таро и алхимической эмблематы родственны, в гравюрах мы чаще всего наблюдаем сложноорганизованную и подчас динамичную сценку, разыгранную аллегорическими персонажами, в то время как для аутентичных версий Таро, характерным является стремление к лаконичности образа и отсутствию драматического действия (за редким исключением).

Приведу в качестве примера одну известную алхимическую гравюру (рис. 41¹). Такое изображение было бы абсолютно невозможным для карт Таро XV века. Судя по всему, карты изначально были рассчитаны на мгновенное опознавание изображённого на них рисунка, в то время как алхимические гравюры рассчитывались на долгое и вдумчивое разглядывание. В последующие века эта грань всё более и более стиралась. Некоторые алхимические гравюры конца XVII в. стали приобретать лаконичность карт Таро, а оккультные карты Таро (начиная от Эттейллы и Вирта) стали всё более и более тяготеть к значимости мелких деталей,

¹ Гравюра Георга Келлера к книге Андреаса Либавия «Алхимия» (1606 г.). Такие изображения очень характерны для сопровождения алхимических текстов начала XVII века и совершенно нехарактерны для Таро. Лев, которого можно встретить на картах в XI Аркане, а также Императрица и Император (Арканы III—IV) здесь объединяются в обширную композицию, главным элементом которой становится лестница, отодвигающая на второй план важные для Таро фигуры.

которые в «Таро Тота» Алистера Кроули уже стали составлять едва ли не самую важную часть Аркана.

Второе: алхимическая иконография значительно разнится как между циклами, так и внутри единого цикла. На одной из гравюр мы можем увидеть однофигурное изображение, на другой — сложную многофигурную сценку, на третьей — причудливые надписи, а не четвёртой и вовсе карту неба и т.д. В Старшем Аркане мы не находим такого разнообразия. Для классических Триумфов Таро характерен совершенно определенный способ представления аллегорических фигур, он ближе к тому, что мы наблюдали в иллюстрациях к «Триумфам» Петрарки, чем к алхимическим штудиям. Несмотря на то, что иллюстрации к «Триумфам» Петрарки являются многофигурными, тем не менее в них всегда легко выделить главного персонажа — торжествующую над толпой аллегорическую одну из мировых сил. «Триумфы» столь же унифицированы между собой, как и карты Таро. В обоих случаях перед нами предстаёт одна аллегорическая фигура со своими атрибутами. Из этого правила есть исключения¹, но это не отменяет действие самого правила, которое совершенно неприменимо к алхимическим циклам.

Самое же **главное различие** между алхимическими гравюрами и картами Таро — функционирование алхимического и карточного циклов. Алхимические гравюры демонстрируют нам раз и навсегда закреплённые соотношения образов и сцен, представленных в определённом порядке в опубликованных книгах, в то время как карты, ориентированные на возможность тасовать колоду, могут произвольно сопрягаться между собой, создавая мобильное, динамичное герметическое пространство.

Сравнительный анализ различных символических систем — сложная задача. По этой причине требуется выработать очень аккуратную тактику осуществления их сопоставления. Мишель Фуко в книге «Слова и вещи» (1966) писал, что в «классический век» существовало два способа сравнительного анализа. Один именовался **«системой»**, другой — **«методом»**. Без этой методологии *«для установления тождеств и различий... пришлось бы учесть каждую черту, упомянутую в описании»*². Реализация этой задачи была бы просто невозможна, так как сопоставление, учитывающее все детали, невыполнимо ввиду бесконечного количества этих деталей и бесконечного количества того, что может быть сопоставлено. Наука бы пришла в тупик *«если бы не существовало способов обойти трудность и ограничить труд сравнения. <...> Эти способы бывают двух типов... можно делать полные сравнения, но внутри эмпирически ограниченной группы, в которой число сходств настолько велико, что перечисление различий не будет труднодостижимым; продвигаясь мало-помалу от черты к черте, можно будет надёжно установить тождества и различия. Или можно выбрать конечную*

¹ В «Триумфах» Петрарки такими исключениями являются сцены противоборства, когда нижестоящий Триумф оттесняется вышестоящим. В картах Таро это, прежде всего, «Колесо Фортуны», «Влюблённый» и «Суд/Ангел»

² Фуко М. «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» / М. Фуко. — С-Пб.: А-cad. 1994. — С. 169.

и относительно ограниченную совокупность черт [которая и будет исследоваться, игнорируя все иные — Г.З.]. <...> Вторым подход был назван Системой, а первый — Методом. <...> Система выделяет определённые элементы среди тех, которые её описание скрупулёзно сопоставляет. Они определяют привилегированную структуру и, говоря по правде, исключительную, в рамках которой будет изучаться совокупность тождеств или различий. Любое различие, не основанное на одном из таких элементов, будет считаться безразличным. <...> В своём исходном пункте система является произвольной, так как она последовательно пренебрегает всяким различием и всяким тождеством, не основанным на привилегированной структуре. <...> Метод представляет собой другой способ решения той же проблемы. Вместо вычленения в описанной совокупности тех — многочисленных или немногих — элементов, которые образуют признаки, метод последовательно выводит их»¹.

Не имея возможности сравнения алхимической эмблематики с картами Таро при помощи «метода» (так как образы алхимии — это «иероглифический ребус» сложноопределимой практики работы с веществом, а композиции Триумфов — выраженная языком символов герметическая совокупность основ мироздания), я обращаюсь к аналитической операции, родственной классицистской «системе» и буду сопоставлять алхимические тексты и гравюры с типичными для Старшего Аркана фигурами, исходя из их близости или смыкания с ними, в большинстве случаев игнорируя химическую сторону алхимических процедур, а также опуская те части текста, которые не могут быть прочитаны как имеющие к картам Таро хотя бы отдалённое отношение.

Однако, это не означает, что я с неотвратимостью приду к выводам о сходстве карт Таро и алхимических рисунков. К примеру, попадание в образный ряд того или иного Аркана, но полное избегание типической для него иконографии будет считаться мной за различие, а объединение на гравюре персонажей сразу из нескольких карт Таро — за неточное сходство. Редкие же примеры буквального совпадения будут рассмотрены отдельно и наиболее подробно.

В качестве материала для такого анализа мной избран алхимический текст «Двенадцать ключей мудрости»² Василия Валентина (*Duodecim Claves*), который подходит для сопоставления с Таро по целому ряду причин. *Duodecim Claves* представляет собой не только собрание превосходных гравюр, но и развитую текстуальную часть, что очень важно, так как сопоставление изображений на картах и алхимических рисунках могло бы завести нас дальше, чем подчас заходят юнгианские аналитики, если бы не строгость сопровождающего изображения текста, который может корректировать и ограничивать вольность нашей интерпретации.

¹ Фуко М. «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» / М. Фуко. — С-Пб.: А-сид. 1994. — С. 169 — 172.

² Полное название книги — «Двенадцать ключей брата Василия Валентина Бенедиктинского Ордена, коими открываются двери к древнему Камню наших предков и найденному непостижимому источнику совершенного здоровья».

Текст и гравюры *Duodecim Claves* были опубликованы в виде книги в конце XVI века, что точно соответствует периоду бурного формирования и распространения Таро за пределами Италии. Немаловажной деталью является и то, что далеко не все описанные в книге *Duodecim Claves* процедуры удалось воссоздать в современной химической лаборатории, а это даёт основания предполагать, что книга имеет отношение не только к «практической», но и к «духовной» трансмутации. Помимо вышесказанного, данный текст не столь «заезжен» многочисленными интерпретациями от эзотерики и глубинной психологии, как некоторые другие известные алхимические труды, что безусловно пойдёт нам на пользу. И, наконец, как минимум одна из гравюр этого трактата была процитирована в колоде Алистера Кроули — т.е. книга *Duodecim Claves* действительно имела непосредственное воздействие на систему Таро, хотя и на позднем этапе его исторического развития.



Первый ключ¹ открывается аллегорическим описанием того, что истинный путь может начаться только тогда, когда человек поймет разницу между материальными вещами и духовными. Автор трактата пишет: «*Все вещи, приобретённые за деньги, являются фальшивыми и бесполезными, потому как они фальсифицированы и более не пригодны для ваших операций, потому как не являются уже такими, какими были прежде*»². Это хорошо коррелирует с первой картой Таро «Маг/Фокусник», к которому обращено воззвание самой колоды Старшего Аркана. «Маг/Фокусник» — человек, пытающийся обрести малую денежную выгоду из обмана, розыгрыша, не понимающий, что он способен на несоизмеримо большее — преобразование самого себя и мира вокруг. «*И как врач, при помощи своего лекарства, очищая и освящая, изгоняет все нечистоты из тела, то точно так же необходимо освящать и очищать наши вещи от всех нечистот*»³. Подобный опыт одухотворения мира не может не вызывать ассоциации с другим Арканом Таро — с картой «Папесса», которая является воплощением эзотерического измерения в понимании мира и его законов.

Далее в трактате идёт описание, близкое четвёртому и третьему Арканам — это «*Король и невеста его*» («Император» и «Императрица»). Впрочем, мысль автора постоянно плутает, ветвится, возвращается к уже сказанному, что не позволяет быть уверенным в возможности установления корректных параллелей между этим текстом и Таро. С большой долей вероятности, Василий Валентин пытается донести до читателя следующую идею: в качестве начала пути необходимо очищение от привязанности к конкретным вещам, нужно встать на совершенно иную платформу в понимании мира и лишь тогда можно будет его изменить. Согласно данному

¹ Трактат *Duodecim Claves* состоит из 12 глав-ключей.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 71.

³ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 71.

трактату, следует открыть все «*нервы и поры, чтобы можно было изгнать зло, а благо могло пребывать в гармонии*»¹.

В первом ключе находим описание семичастной структуры алхимического *Opus'a*, родственной строению септенера Таро: «*Король следует через шесть обителей на чудесном небосводе, но остается в седьмом своём месте, ибо здесь же находится королевская зала, украшенная золотыми фигурами*»². Данный пассаж не может не напомнить «Триумфы» Петрарки, в которых поэт проследовал через шесть видений, но затем остался на земле в своём «седьмом мире», где и описал в стихах то, что смог узреть духовным взором. Но почему лирический герой Петрарки остаётся там же, откуда начал свой путь? Потому что это его место и другого у него просто нет. Пройдя через опыт «видений», он преобразует своё восприятие этого мира и сам мир из «Свинца» алхимиков (седьмое небо традиционно приписывалось именно Сатурну-Свинцу) в Золото Мудрецов. Этот процесс является прекрасным примером духовного измерения алхимического Делания.

Обратимся к гравюре, воплощающей в себе основную идею первого ключа. Мы видим группу персонажей, которые являются настолько типичными для всей европейской живописной традиции, что говорить о какой-то характерности или тем более о взаимовлиянии алхимии и Таро здесь не приходится (рис.42). Это Король, Королева и волк, а также старец и вырывающийся из открытой печи огонь. Эти фигуры могут быть обнаружены в Арканах «Император», «Императрица», «Отшельник/Время» и, в какой-то мере, Аркане «Башня» («Молния»). Однако ни один из представленных персонажей и предметов не имеет прямого сходства с теми или иными историческими версиями Старшего Аркана Таро, а наличествующий на данной алхимической гравюре волк вовсе отсутствует во всех ранних колодах. Волк впервые появится на карте «Луна» лишь спустя два века после рождения Триумфов (в колоде Ж. Нобле в 1659 г.)!

Если рассматривать этот ключ с точки зрения химии, то его смысл окажется достаточно прост и совершенно не возвышен. Он описывает как из руды, через растворение получают необходимые элементы. Важнейшим знаком здесь является как раз фигура волка, олицетворяющая сурьму, а старец раскаляющий тигель — это Сатурн, извлекающий Серу (т.е. огонь). Однако, в тексте содержится очень много того, что кажется по отношению к данной химической операции совершенно необязательным. Это даёт



Рис. 42

¹ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 71.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 73.

основания видеть не только описание практики работы с веществом, но и сакральный смысл, стоящий за каждым из ключей Василия Валентина. Следуя герметической максиме, провозглашающей аналогию того, что вверху, тому, что внизу, алхимик, как представитель эпохи Ренессанса, мыслит сразу в двух измерениях: земном (на уровне взаимодействия химических элементов) и небесном (на уровне демонстрации таинства пути постижения божества и преобразования души, которое позже назовут *индивидуацией*), устанавливая между этими мирами баланс Искусства.

Второй ключ продолжает развивать идею духовного очищения и перехода от накопления материальных благ к накоплению вечных ценностей — постройке своего внутреннего храма-дворца. *«Для строительства драгоценного, прекрасного дворца в небесах требуется применение множества различных приёмов мастера и ремесленника прежде чем дворец украсится и может быть назван совершенным...»*¹. Строительство небесного, сокрытого от профанных взглядов строения, тесно коррелирует со смысловым рядом карты «Папесса», но имеет место также параллель с Арканом «Умеренность», прекрасную аналогию к которому находим буквально через несколько строк после вышеприведённого пассажа: *«Теперь знай, когда влажность поднимается от земли, соединяясь в выси, она создаёт туман, падающий вниз от собственной тяжести, вследствие чего почва снова получает утраченную влагу и таким образом освежается земля»*². Объединённые противодвижения (восхождение и нисхождение), которые даруют жизнь всему живому — такое описание можно было бы представить в качестве оккультного комментария к четырнадцатому Аркану Таро, но вместе с тем, в этом тексте нет ничего характерно-специфического лишь для Таро, а не для всей герметической традиции.

Двойственную силу, приписываемую оккультистами второму Аркану Таро, автор алхимического текста описывает как двух фехтовальщиков³: *«Один боец должен привести в движение другого, дабы в поединке они стали искусны и смогли обрести достоинство рыцарства»*⁴. Напомню, что «Папесса», при всей её интуитивной чуткости к духовному измерению реальности, самым своим названием демонстрирует чистую силу противодействия и отрицания (Папесса, как противоположность Папе и его власти). Если попытаться использовать текст алхимического трактата для расширения интерпретации второго Аркана Таро, то можно выстроить следующее высказывание: приведя в движение своего оппонента и возвысившись в борьбе с его аргументами стадия конфронтации может быть пройдена весьма успешно и даже привести к плодотворным результатам. Простое отрицание земного мира во имя духовного измерения — это

¹ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 73.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 75.

³ В одной из колод XVIII века Второй Аркан Таро действительно был заменён на фехтовальщика — Капитана из комедии дель арте.

⁴ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 75.

не более чем идеалистический бунт, который должен неоднократно «подниматься в высоты и падать на землю», чтобы приобрести «питательные для земли свойства» — т.е. те черты, что способны облагородить, одухотворить мир, в котором мы живём.

На иллюстрации к этому ключу перед нами предстаёт фигура Гермеса-Меркурия (рис. 43), который может быть сопоставлен с «Магом/Фокусником» Таро. На заднем плане видны образы Солнца и Луны, которые также имеются в избытке в различных версиях одноименных карт Старшего Аркана. Однако, как и в случае с первой гравюрой, здесь нет прямых параллелей с конкретными колодами, более того — наличествуют фигуры, которых вовсе не встретить в Старшем Аркане XV—XVII вв. В данном случае это два фехтовальщика: на шпаге одного восседает орёл, а у другого оружие обвито змеей или драконом. С. Клоссовски описывает это изображение следующим образом: «Нагота юного бога указывает на отсутствие всех нечистот, а корона — на его благородство. Два Кадуцея с Солнцем и Луной говорят о его удвоенном могуществе. Крылья



Рис. 43

на переднем плане намекают на цель операции: возгонку, вознесение очищенных порций неподвижного вещества. Змея на одном мече [у фехтовальщика — Г.З.] означает растворитель, а орёл на втором мече [у другого фехтовальщика — Г.З.] — средство, которое следует применить»¹.

Если в случае с «Триумфами» Петрарки мы находили точные параллели с совершенно конкретными версиями Старшего Аркана, созданными в тот же самый исторический период, что и иллюстрации к поэме, то здесь мы наблюдаем изобилие отсутствующих в Таро образов и лишь косвенные связи, которые не имеют конкретного воплощения в картах, а являются скорее общим местом аллегорических изображений ренессансной Европы.

В **третьем ключе** встречаем описание, которое, возможно, имеет определённую связь с Арканом «Сила/Мужество», где дева своим милосердием и кротостью противостоит агрессии солярного Льва. «С помощью Воды можно поглотить Огонь, то есть, на малый Огонь изливается достаточное количество Воды — и тогда он становится послушным Воде, а ей достаётся власть победителя. Подобно также, при помощи Воды в Искусстве приготавливается, одолевается и достигается наша огненная Сера...»².

Женская сила в европейской традиции всегда считалась силой «пассивной»; воплощением же чистой пассивности среди стихий всегда считалась Вода, а такое южное животное как лев, обладающее не только солярным видом, но ещё и ассоциирующееся с летними месяцами из-за

¹ Клоссовски С. «Золотая игра» / С. Клоссовски — М.: «Касталия». 2015. — С. 138.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 75.



Рис. 44

Зодиака прекрасно подойдёт для выражения силы Огня. Ярость зверя укрощается на Аркане «Сила/ Мужество» сдержанностью и целомудрием девы — это аллегорическое противоборство Огня и Воды. Впрочем, данная амплификация с Таро опять же достаточно условна и прямой связи с картами нам не удастся обнаружить. Лишь в XX веке, когда алхимические тексты вновь обретут свою популярность, а авторы карт Таро обратятся к активному эксперименту в области обновления колоды, появятся непосредственные связи между *Duodecim Claves* Василия Валентина и Старшими Арканом.

Так в «Таро Тота» Алистера Кроули на третьем Аркане находим изображение, достаточно точно соответствующее описанию алхимического трактата (рис. 44). «...пеликан, обильно кормящий своей израненной грудью своих птенцов, без ущерба для

себя, так как он обязан питать их своей кровью. Эта роза нашего мастера обладает ярко-красным цветом, описываемая многими, как красная кровь Дракона, это также пурпурное одеяние в нашем Искусстве высшего владыки, которым укрывается Королева благополучия, и могут согреться все нуждающиеся в этом металлы»¹. В левой нижней части карты пеликан кормит своей плотью собственных птенцов. Восседающая в центре Императрица («Королева благополучия», согласно алхимическому тексту) держит в руках лилии, которые продолжают её собственной фигурой, облачённой в красные одежды — она и есть «роза нашего мастера...», ведь эта роза не что иное, как «пурпурное одеяние в нашем Искусстве». Своим теплом она согревает «...нуждающиеся в этом металлы» (представленные щитом, лежащим у её ног). Именно в этой колоде впервые алхимическая символика становится одним из наиболее важных элементов композиции Арканов и вышеприведённые параллели не являются случайностью².

В тексте третьего ключа Василий Валентин не только раскрывает новую ступень алхимического опуса, но также вновь обращается к наставлению потенциального неопита на путь духовного самосовершенствования. Он пишет: несмотря на то, что граней мира множество, важно не просто прикоснуться к высшим его измерениям, но достичь их таким образом, чтобы оставить низшие его части далеко позади. Не важно то, где ты был в середине своего пути, важно, до какой ступени ты смог добраться в конце путешествия. «Художник может нанести на

¹ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 77.

² Об этом читатель сможет узнать, обратившись к анализу шестого ключа Василия Валентина в сравнении с шестым Арканом из «Таро Тота».

белый цвет жёлтый, на жёлтый — красный и затем совершенный пурпурно-коричневый цвет¹. И хотя все цвета ещё действительны, но все они содержатся в завершающем цвете, то есть, в их возрастающей градации он — высший. Подобное должно происходить и в нашем Искусстве»².

Автор *Duodecim Claves* использует все доступные для него способы выражения, чтобы передать мысль, что адепт, для того чтобы следовать вверх, не должен опираться на нижележащее (включая бытовые представления о ценностях и мнения окружающих людей) — всё это не является твёрдым основанием для его подъёма, он должен стать «заякоренным» в высших мирах, лишь тогда его лестница духовного восхождения обретёт устойчивость, а он — уверенность в своём пути. «Запомни из сказанного следующее рассуждение и заключение: худое не может помочь другому худому, не передаст усиления для его действия, а воспламеняемая вещь не способна дать защиту другой воспламеняемой вещи, чтобы та не могла гореть»³.

Что же касается изображения, иллюстрирующего данный ключ, то оно не имеет с картами Таро никаких видимых точек пересечения (рис. 45). На переднем плане гравюры мы видим химерического типа существо, символизирующее *Materia Prima*, а на заднем плане — петуха, атакующего схватившую курицу лисицу⁴. С огромной натяжкой можно связать данное изображение с Арканом «Дьявол»⁵, но если расширять ассоциации до таких пределов, то не исключено, что в область нашего рассмотрения попадут вообще все созданные человеческой культурой рисунки. По этой причине я считаю целесообразным прийти к заключению о том, что данная гравюра не имеет аналога в системе Старших Арканов Таро.

Четвёртый ключ, репрезентирующий алхимическую операцию мортификация, наиболее тесно связан с Арканом Таро «Смерть». Впрочем, читатель должен понимать, что образ персонифицированной Смерти не является исключительно фигурой Таро, по этой причине более корректно было бы описывать данную параллель в качестве заимствования как алхимиками, так и создателями карт образа из общего источника — иконографии Смерти в эпоху позднего Средневековья и раннего



Рис. 45

¹ Имеются в виду стадии: Альбедо, Цитринитас, Рубедо и, наконец, сам Камень.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 77.

³ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 77.

⁴ Традиционное изображение крутоворота «*Solve et Coagula*».

⁵ В главе посвящённой XV Аркану будет приведена параллель между Бисционом (хотя бы отдаленно напоминающим алхимического Дракона) и ранними версиями карты «Дьявол».



Рис. 46

Возрождения. На отсутствие прямой зависимости между Таро и алхимическим трактатом указывает и гравюра, сопровождающая текст (рис. 46). Подобного изображения скелета, стоящего на гробе с горящей свечой и птицей, виднеющейся на заднем плане, мы не встретим ни в одной старинной колоде¹.

«Всякая плоть, рождённая из земли, должна разрешиться и стать снова землёй, какой и была прежде. Тогда земная Соль получит новое рождение через Небесное Воскрешение, потому как где вначале не было Земли, там не может произойти воскрешения в нашем Делании...»². На первый взгляд может показаться, что здесь воспроизводится привычная аксиома христианского вероучения о смерти и последующем воскрешении. Но это не совсем так. Неполной представляется и интерпретация, при которой данный пассаж будет прочитан в русле предшествующих ключей — т.е. как очищение от всего земного во имя служения высшей цели. Мне кажется наиболее корректным толкование этого фрагмента следующим образом: пока ищущий на своём пути не

потерпит поражения (т.е. пока его возвышенные мечты не обратятся во прах) — он не приступит к подлинному восхождению и только через возрождение своих внутренних сил, своей сущности (Соли), человек может достичь высшей цели. Кто не терпел поражения, не заслужил победы.

«Новое Небо и новая Земля будут созданы после сожжения, и затем явится человек во много раз прекраснее...»³. В данной строке автор обращается к описанию кальцинации или прокаливания, которую юнгианский аналитик Эдвард Эдингер описывал как психологическую проекцию на химический процесс сильных неуправляемых эмоций и сравнивал с испытанием крепости психики субъекта «внутренним огнём» (т.е. неуправляемыми взрывами гнева, отчаянья, зависти или страсти, вызванными окружающей ситуацией, над которой человек не всегда властен).

«С самой элементарной точки зрения calcinatio — иссушающий процесс. Важная часть психотерапии — это запуск процесса иссушения комплексов, пропитанных водами бессознательного»⁴. *«...calcinatio имеет дело с примитивной теневой стороной, которая заражена бессознательным, где скрывается голод и дикие инстинкты.*

¹ Свеча здесь является знаком внутреннего очищения, а птица — обетованием того, что стадия черноты закончится и наступит так называемая стадия «павлиньего хвоста».

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 77.

³ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 79.

⁴ Эдингер Э. «Анатомия души: алхимический символизм в психотерапии» / Э. Эдингер — М.: «Касталия», 2011 г. — С. 59.

Пламя необходимое для этой операции, возникает из фрустрации инстинктивных желаний. Это суровое испытание фрустрированными желаниями — характерная черта развития»¹. В процессе такового развития, если всё пройдет успешно, то будет выработана устойчивость психики к чрезмерным аффектам. «Неуязвимость для огня служит выражением существующего иммунитета к идентификации с аффектом»². Я привёл эти цитаты из Эдингера не только для более широкой экспозиции возможных смыслов, стоящих за эмблематическими изображениями алхимиков, но ещё и для демонстрации манеры истолкования алхимических трудов, которая типична для большинства аналитиков юнгианского направления.

Пятый ключ посвящён одному из важнейших мировоззренческих положений алхимии — вере во внутреннюю жизнь всего природного мира, близкой к пантеизму. *«Всё живое произрастает из земли, и кто говорит, что земля мертва, тот говорит против истины, ибо мёртвое ничего не может дать живому...»³. Алхимики стояли на позиции признания жизни не только за металлами, которые считались отпрысками семи небесных сфер, но и вообще за всей так называемой неодушевленной материей. В действии магнита, к примеру, они усматривали силу воли последнего, посредством любви и вражды влекущего к себе одни предметы и отталкивающего другие, подобные ему. Им было важно находить точки пересечения человеческого восприятия мира и процессов, происходящих в веществе. Всё это позволяло выстраивать единый универсум алхимической реальности — «срединный мир», не принадлежащий ни субъекту, ни объектам.*

Аналитики юнгианского направления интерпретировали алхимическое Делание в качестве предтечи к осознанной психологической практике, за что их справедливо критиковали исследователи истории химии. Но в данном конкретном тексте Василий Валентин сам описывает процессы, которые юнгианские аналитики в последующем назовут психологической проекцией — переносом на внешние предметы переживаний своей духовной жизни. *«Отсюда, ты должен знать, что жизнь есть только чистый дух, и соответственно, всё то, что неразумный мир считает мёртвым, должно снова быть и содержаться в непостижимой, наблюдаемой духовной жизни»⁴. Этот текст даёт понять, насколько сильно было желание его автора отгородиться от экспериментальной химической науки. Василий Валентин выступает с критикой тех, кто считает металлы мёртвыми, а процессы, происходящие с химическими элементами — механическими. Исходя из этого фрагмента текста можно предположить, что основания алхимического взгляда на мир совершенно иные, чем*

¹ Эдингер Э. «Анатомия души: алхимический символизм в психотерапии» / Э. Эдингер — М.: «Касталия», 2011 г. — С. 32.

² Эдингер Э. «Анатомия души: алхимический символизм в психотерапии» / Э. Эдингер — М.: «Касталия», 2011 г. — С. 35.

³ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 80.

⁴ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 80.



Рис. 47

основания естественных наук, а это значит, что ни одна максима алхимии не может совпасть даже с практически тождественной максимой химии, так как они попросту находятся в «параллельных мирах».

Изображение, сопутствующее данному ключу (рис. 47), не имеет прямых аналогов в Таро, но с определенной натяжкой его можно прочесть как версию Аркана «Сила/Мужество», который в ту эпоху иногда понимался в качестве силы Целомудрия, выигрывающей бой в поединке с Купидоном-Амуром. На гравюре слепой Амур (или Эрот) стреляет в деву (по версии Клоссовски, в Венеру¹), а идущий рядом с ней персонаж кузнечными мехами пытается разжечь в её сердце пламя. Однако, вместо любовного огня из сердца девы рождаются целомудренные цветы. Коронованный лев вместе с дневным светилом приветствуют деву и её добродетель.

Помимо вышеобозначенной параллели можно предположить, что данное изображение в чем-то близко к Аркану «Влюблённый» (из-за фигуры Амура-Купидона), но здесь мы также не находим точного воспроизведения типичного для карт клише. Так что любые сравнения оказываются в высшей степени условными.

Шестой ключ, иллюстрация к которому оказала значительное влияние на «Таро Тота» Алистера Кроули, описывает процесс малой конъюнкции, а также акцентирует внимание читателя на качестве меры, определяющей успех или неуспех алхимических процедур. Текст начинается с аллюзии на платоновский миф о мужчине и женщине, как двух половинах единого целостного человека: «Муж без жены представляет собой половину тела, также и жена без мужа та же половина, потому как поодиночке не дадут плода»². После чего следует описание бракосочетания Короля и Королевы, типичное для метафорического языка алхимической традиции: «Огненному Королю весьма любезен нежный голос Королевы, и он в великой любви берёт и радостно насыщается в ней, до тех пор, пока оба не исчезнут и не перейдут в одно тело»³.

Особенно примечательным мне видится сравнение Аркана «Влюблённые» из «Таро Тота» (рис. 48б) с гравюрой, сопровождавшей текст *Duodecim Claves* (рис. 48а). Для более объективного сопоставления композиции изображений я решил привести карту Кроули в монохромном варианте, дабы яркие цвета на Аркане не отвлекали от сравнения его символики с алхимической гравюрой. В обоих случаях в центре рисунка

¹ Точнее было бы назвать её Афродитой-Уранией.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 82.

³ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 84.

мы видим ритуал бракосочетания Короля и Королевы¹, который проводит священник, обращённый к нам лицом. Есть совпадения и в мелких деталях — достаточно сравнить меховой воротник Короля на алхимической гравюре и на карте Таро. Присутствует в обоих случаях и лента, которой будут связаны правые руки вступающих в законный брак.

Не меньший интерес представляют и замены одних деталей на другие, иногда схожие чисто визуально, а иногда, напротив, родственные на символическом уровне, но различные по внешней форме. Так, к примеру, арка радуги и льющие потоки дождя заменяются в «Таро Тота» на арку из мечей (напоминающих линии дождя с алхимической гравюры). Эта замена — дань каббалистическому символизму буквы иврита *Заин* (в традициях Герметического Ордена «Золотая Заря» понимаемую как «меч» и соответствующей данному Аркану). Солнце и Луна в верхней части алхимической гравюры заменяются у Алистера Кроули на Еву и Лилит. В данном случае важнее оказывается внутренняя смысловая связь этих образов, а не внешнее сходство. Огонь и связанный с ним инструментарий заменяется на карте более лаконичным образом красного Льва, в то время как водные операции выражены через фигуру белого Орла². На изображении из «Таро Тота» мы видим, как Король держится за копьё, в то время как Королева удерживает в своих руках чашу. На алхимической гравюре находим родственное композиционное решение: в руках Короля хорошо различим жезл, а Королева держит свою левую руку на чреве, тем самым указывая на свою способность к деторождению. Таким образом символика активного и пассивного начал представлена здесь весьма схожей, но выражена через различные образы.

Предположение о том, что данные совпадения между *Duodecim Claves* и «Таро Тота» случайны, представляется мне несостоятельным. Судя по всему, Алистер Кроули сознательно насыщает свою колоду образами, заимствованными из классического алхимического трактата, дабы не только увеличить количество ассоциаций к каждому из изображений, но и



Рис. 48a



Рис. 48б

¹ В обоих случаях смуглолицый король берет в жены светлолицую королеву.

² Согласно традиции Орел (как одна из высших форм зодиакального Скорпиона) выступает в виде метафоры стихии воды, а не воздуха.

ради того, чтобы создать для «Таро Тота» надежный фундамент — найти прочные основания в традициях европейского герметизма.

Впрочем, на этих изображениях можно отыскать и значительные отличия: фигура Каина и Авеля на карте Кроули, а также изначальное мировое яйцо, обвитое змеем, отсутствуют на алхимической гравюре, а изображение Аркана «Влюблённые» лишено находящихся на гравюре фигур лебедя (предвещающего стадию Альбедо) и алхимика с его инструментарием¹.

Седьмой ключ, обращённый к проблемам иерархии и баланса как во времени, так и в пространстве, может быть соотнесён с Арканом «Правосудие/Справедливость». Согласно этому ключу, кажущийся хаос мириад вещей подчинен безупречной логике великого алхимика — Бога, который всё устроил по своему усмотрению. Именно в седьмом ключе мы впервые встречаем концепцию разделения мира на три части: одна из них ниже человека, другая является человекообразной, третья же — выше человеческих возможностей.

«...ползающие животные и змеи имеют свой приют в холодной и влажной земле по причине их качеств. Человеку же его обитель предписана на земле, в умеренном и смешанном свойстве; и хотя Ангельский Дух чем-то подобен тому же земному, но всё же имеет Ангельскую Плоть и не подвержен грешной плоти, как человек. Он пребывает в высочайших сферах и способен беспрепятственно выносить Огонь и Холод, как в верхнем, так и в нижнем регионах»².

Подобные представления найдут своих активных приверженцев во французской школе Таро, где каждый Аркан будет интерпретироваться на уровне *мира природного, мира человеческого и мира Божественного*. Однако, границы этой иерархии для алхимии не являются непроницаемыми, так как согласно идеи трансмутации через растворение вещества до уровня первоматерии можно воссоздать его вновь в любом качестве — т.е. на любой из иерархических ступеней. Если перенести данную доктрину на духовный уровень, то можно получить весьма спорную концепцию, типичную для магической традиции — через духовную смерть и перерождение, человек может перестать быть человеком, а занять любую из ступеней духовной лестницы вплоть до самой высшей.

В той или иной степени эта идея прослеживается во всей магической литературе, даже там, где открыто она отрицается. Алхимик и маг не могут просто стать богами, но умерев как «дети земли», способны возродиться в качестве божеств и, пройдя духовную инициацию, приобрести власть менять этот мир, а также творить новые миры по своему усмотрению. Не думаю, что алхимики осознавали во всей полноте подобную конечную точку их учения, но отрицать её также было бы неразумно. Адепты Делания, скорее всего мыслили себя как слуги божества, чья цель — помочь Творцу довести этот мир до подлинного совершенства, но так как высшим

¹ Двуликая печь указывает на двойственность Тайного огня алхимиков, а печь (с правой стороны рисунка) вполне реалистично демонстрирует процесс *дистилляции*.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 86.

совершенством является Бог, то покуда все не станут Богом, мир не будет полностью совершенен. Так что, как ни крути, концепция трансмутации, размыкающая жёсткую иерархию и пробивающая в ней брешь — лазейку — ведёт к возможному обожествлению человека, а не только к созиданию Золота из Свинца.

Изображение, сопутствующее этому ключу, сопоставимо с картой Таро «Правосудие/Справедливость» (рис. 49), но опять же не имеет иконографической копийности ни с одной существующей колодой карт. Напомню читателю, что Аркан «Правосудие/Справедливость» впервые в колоде Таро (если идти в порядке от первого к последнему Аркану) экспонирует идею реакции мира на действия человека, а также реагирование человека на ситуации, которые происходят вокруг него — т.е. демонстрирует включённость человека в его контекст, зависимость субъекта от его окружения и зависимость самого «окружения» от тех, кто в него включён.



Рис. 49

Очень близкие идеи изложены языком метафор и в тексте седьмого ключа. *«Естественное тепло сохраняет человеку жизнь, ибо, когда природное тепло уходит, жизнь прекращается. Соответственно необходим большой естественный Огонь, защищающий от холода, но и его избыток действует разрушающе...»*¹. Отсутствие конфронтации с миром может привести к утрате человеком его собственного «Я», но чрезмерное противостояние тоже губительно, так как человек может «перегореть» и утратить необходимый для индивидуации баланс между чрезмерным «горением» привлекающими его идеями и «охлаждением» к ним. Аллегорическая фигура Правосудия с мечом и весами символизирует здесь мудрый баланс, существующий в природе, управляемый Тайным огнём.

Восьмой ключ представляет собой наиболее развернутую главу *Duodecim Claves*. Он описывает алхимический процесс, именуемый *putrefactio*. В тексте излагается концепция, согласно которой в процессе гниения и разложения, составляющие тело части, унаследованные при рождении от стихий и звёзд (Зодиак и семь планет древнего мира), уходят из разрушающегося тела в обратном порядке, противоположном процессу рождения. Таким образом, установив имеющиеся в теле сокрытые элементы, которые видны лишь при разложении оно, можно научиться творить подобные тела, сопрягая эти элементы один с другим в их прямом, а не обратным (как при разложении) порядке. Также в восьмом ключе впервые дается подробное описание природы стихий. В оккультном истолковании Придворного Аркана Таро, все нижеизложенные тезисы будут иметь существенное значение.

¹ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 84.



Рис. 50

«Каждая стихия сама содержит в себе собственное разрушение, как и также своё рождение, чему любитель Искусства должен отдавать отчёт и знать об этом более чем достаточно. Кроме того, ещё, что в каждой стихии находятся скрытыми три другие: так Воздух содержит в себе Огонь, Воду и Землю, что невозможно разглядеть, но всё же это правда. А Огонь содержит в себе Воздух, Воду и Землю; Земля содержит Воду, Воздух и Огонь, потому как иначе она не смогла бы ничего породить, а Вода содержит в себе Землю, Воздух и Огонь, иначе также ничего бы не было для того же рождения. Несмотря на то, что каждая стихия хороша сама по себе, они всё же смешиваются; всё это находим при помощи дистилляции в разделении стихий»¹. Прошу обратить внимание на специфику алхимического мышления: ссылка на экспериментальное подтверждение сказанного сделана лишь в самом конце пассажа. Как можно предположить, она является самой малозначительной для автора, и едва ли не случайной. Главный аргумент — умозрительное совершенство стихийного квартернера, который, согласно доктрине,

порождает всё существующее многообразие вещей в мире.

Иллюстрация к данному ключу представляет собой достаточно сложную композицию, связанную с идеями о смерти и возрождении (рис. 50). Необратимый для нас процесс смерти и разложения, для алхимика являлся просто последовательностью истечения тех или иных элементов, составлявших объект, который настигла кончина. Верное воссоздание этого процесса, но в обратном порядке может привести к порождению точно такого-же объекта.

На гравюре можно наблюдать древнейший символ воскресения — зерно, погружаемое в землю, которое должно умереть, чтобы возродиться. Также здесь находим фигуры воскресающего во плоти человека, восставшего из могилы и архангела, трубящего в *tuba mirum*. Данная сцена заняла прочное место в Старшем Аркане Таро под названием «Суд/Ангел». Но, как и на большинстве алхимических гравюр, отличий между картами Таро и метафорическими изображениями искателей Философского Камня оказывается всё же больше, чем сходств. В последнем легко убедиться, сопоставив любое историческое изображение Аркана «Суд/Ангел» с данной алхимической гравюрой.

Девятая глава или **ключ** трактата Василия Валентина описывает важнейшие элементы мира, согласно средневековым и ренессансным представлениям: семь планет и двенадцать знаков Зодиака, воплощающиеся не только в материальных вещах, но и во всех искусствах и науках. Подобную концепцию в картах можно встретить в *Tarocchi del Mantegna*, где каждый из пяти рядов по десять карт, открывает перед зрителем параллели между различными уровнями мира, от земной иерархии, до

¹ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 88.

небесной¹. Иллюстрация первооснов мира, из которых творится всё его многообразие, отсылает и к образам Аркана «Колесо Фортуны». Взглянув на гравюру, сопровождающую девятый ключ, без труда можно установить такую взаимосвязь (рис. 51a)

Читателя не должны смутить причудливые образы, которые использованы на этом алхимическом изображении, на первый взгляд столь несхожем с Арканом Таро — значительно важнее здесь оказывается его структура — т.е. композиция, непосредственно связанная с десятым Арканом. Контуры изображения напоминают знак *Materia Prima* (греческий крест на круге, аналог перевернутого на 180° знака Венеры). В нижней части гравюры мы видим **монаду** (единицу — круг) в которой находится состоящий из змеесердец **трискелион** (тройка — три первоэлемента мира²). В верхней части изображения обнаруживаем **пару** обнажённых: мужчину и женщину (двойку), находящихся словно в процессе вращения на невидимом колесе. На ногах и голове мужчины и женщины, в положении на XII, III, VI и IX (согласно часовому циферблату) находим **квартет** птиц (четвёрка) с достаточно прозрачным аллегорическим значением³.

$1+2+3+4 = 10$ — это классическая формула для получения десятки, как полной формы выражения четверицы. Эта герметическая формула будет визитной карточкой символизма десятого Аркана на протяжении всей истории Таро, с момента появления Триумфов вплоть до наших дней. На карте «*Ruota*» из *Rothschild/Beaux-Arts Tarot* (рис. 51b) — одной из самых ранних печатных колод — наличествуют **четыре** спицы (аллегория стихий)⁴, **три** человеческие фигуры,



Рис. 51a



Рис. 51b

¹ Подробный анализ данной системы см. в моей книге «Лики мистерий».

² Три первоэлемента: Сера, Ртуть и Соль были введены в алхимическую традицию Парацельсом, что указывает на невозможность создания этого текста (или по крайней мере отдельных его разделов) в начале XV века.

³ Чёрный ворон воплощает собой *nigredo*, павлин — многоцветную стадию, именующуюся *cauda pavonis*, белый лебедь — *albedo*, а красный орёл — *rubedo*.

⁴ Эти четыре спицы, «проходящие» через ступицу колеса, создают видимость восьми стержней, но это не более, чем видимость. Несмотря на абсурдность такого утверждения с позиции механики, с точки зрения оккультизма здесь наличествуют именно четыре спицы-первоэлемента, которые скрепляют колесо. Для того, чтобы в этом удостовериться, достаточно взглянуть на карту Четверка Жезлов из «Таро Тота», на которой изображены (исходя из названия) именно четыре жезла, суммарно образующих спицы такого же колеса как на Аркане «*Ruota*» (рис. 51b). В других колодах, к примеру у А. Уэйта, четверица герметической формулы $1+2+3+4 = 10$ выражена через тетраграмматон, тетраморфов и четырёхбуквенное слово TARO.

вращающихся на колесе, **два** пути — восхождение и нисхождение (а также два атрибута власти — скипетр и держава в руках животного, находящегося на вершине колеса) и, наконец, **единый** владыка, вознесённый над миром слепой силой Судьбы: он единственный представлен в виде животного, что подчёркивает утрату им субъектных качеств — растворение в атрибутах власти. В более поздних оккультных колодах монаду (единицу) будет представлять центр колеса — его сокровенная ось.

Иллюстрация к девятому ключу — это единственный пример в серии гравюр из *Duodecim Claves*, который имеет глубокую связь с внутренним символизмом Триумфов. Впрочем, хотя мы и находим в алхимическом трактате схожие с «Колесом Фортуны» концепции, но реализованы они в иных образах, чем в колоде Таро, представляющей коренные метафоры европейской культуры в более непосредственном виде, чем сложный язык алхимической эмблемати. Более того, если мы возьмём наиболее ранние колоды Таро, а также современные им алхимические гравюры, то сможем обнаружить в них скорее влияние, идущее от Триумфов на алхимическую традицию, чем обратное.

Проведём небольшое исследование. Композиция, состоящая из единицы, двойцы, тройцы и четверицы, суммарно дающих десятку, была представлена в Таро с рубежа XV—XVI вв. — т.е. с самых первых пронумерованных карт. В первой колоде, где пронумерованы все карты (*Budapest/Metropolitan*), а также в самом раннем списке порядка карт Таро *Sermones de Ludo Cum Aliis* «Колесо Фортуны» значатся **десятым** номером, так как символика **1+2+3+4**, отыгранная в виде нумерологического ребуса на изображении Аркана, должна была представлять тотальность власти судьбы в подлунном мире и требовала реализации этого символизма в номере Аркана. Алхимический трактат *Duodecim Claves* заимствует идею круговращения колеса судьбы, а также числовой символизм композиции десятого Аркана, но изображение размещается здесь на девятой позиции! Выходит, можно говорить, что глубинный нумерологический символизм карты Таро при его цитировании в алхимическом тексте был понят не до конца или вовсе не замечен — так как у Василия Валентина он не отражён никак. Прошу обратить особое внимание, что нумерологический символизм **1+2+3+4 = 10**, не характерен для средневековых и ренессансных изображений Колеса Фортуны вне системы Таро и, по-видимому, является нововведением именно этой символической модели мироздания. Так что перенос «сокрытой десятки» с карты «Колесо Фортуны» в алхимический трактат следует рассматривать по крайней мере как один из примеров влияния Таро на спагирические эмблематы. Как мне кажется, данного аргумента достаточно, чтобы поменять представление о направлении влияния.

Безусловно, и алхимия, и Таро испытывали в большинстве случаев влияние внешнего по отношению к ним источника, а точнее — множества источников, связанных с живописью, геральдикой, мифологией и другими важными для европейской культуры образами. Однако, когда имело место непосредственное взаимовлияние, то оно шло скорее от Таро в сторону алхимии, чем из алхимических гравюр в сторону Таро. На это

указывают не только отдельные примеры заимствования тарологического символизма алхимиками, как тот, что я продемонстрировал выше, но и более простые изображения на картах, которые в алхимических гравюрах представлены, как правило, комплексно в многофигурных композициях.

Однако, пойдём в нашем сравнительном анализе дальше и обратимся к **Десятому ключу** Василия Валентина, в котором описан Камень Philosophorum — одно из ключевых понятий алхимического дискурса. Камень трактуется автором, как то, в чём «...заключены все стихии, все минеральные и металлические виды, все качества и свойства целого мира...»¹. Если проводить современную нам аналогию с Таро, то можно сказать, что Старший Аркан в своей целокупности и является таким Камнем Мудрецов — упорядоченной суммой всех элементов мира, при помощи которой можно ориентироваться в физической и духовной реальности. Камень Philosophorum — это та же самая *Materia Prima*, но на этот раз структурированная особым (осмысленным и выстроенным по принципу аналогии) образом. По этой причине Он «...изгоняет зло и содержит добро, а также улучшает худое так, что оно тотчас принимает достоинство...»².



Рис. 52

Гравюра, иллюстрирующая эту главу, представляет собой достаточно сложную для понимания и интерпретации герметическую сигиллу³ (рис. 52). На огромном треугольнике, обращённом вершиной вниз (т.е. символе Воды), мы видим надпись: «Я рождён Гермогеном. Гиперион избрал меня. Без Иамсуфа (Ямсуфа) я вынужден погибнуть». Гермоген здесь это первичная субстанция Меркурия (изображённая соответствующим знаком внизу треугольника) — т.е. Ртуть философов. Гиперион же (обозначенный на треугольнике солярным знаком)⁴ представляет собой средство для изъятия Ртути мудрецов из восходящего потока (извлечение «души» Грифона из так называемого Хаоса Искусства). Третья сила (отмеченная на гравюре знаком Луны) — это Ямсуф (буквально «тростниковое море» — т.е. Красное море). Ямсуф воплощает собой стабильность Ртутной Воды, свидетельствующей о правильности выполненной операции.

Эта алхимическая сигилла ничем не напоминает ни одну классическую карту Таро. Таким образом мы имеем уже как минимум два изображения, которым нет аналогов в Старшем Аркане. Впрочем, последующие две главы

¹ Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 93.

² Василий Валентин. «Алхимические трактаты» / Валентин Василий — К.: «Автограф», 2008 г. — С. 95.

³ От лат. *sigillum*, что значит «печать».

⁴ Гиперион (дословно переводится как «идущий наверху») — древнегреческий титан. В древности часто отождествлялся с дневным небесным светилом, а у алхимиков именовался «отцом Солнца».



Рис. 53



Рис. 54

трактата Василия Валентина (и гравюры, созданные для их иллюстрации) лишь укрепят нас во взгляде на Таро и алхимию, как на автономные культурные явления. Представленные в конце *Duodecim Claves* гравюры к одиннадцатому (рис. 53) и двенадцатому ключу (рис. 54¹) не дают сколь бы то ни было убедительного сходства с какими-то конкретными старинными версиями Арканов, а, напротив, демонстрируют совершенно чуждую Старшему Аркану XV—XVI веков образную традицию.

Текст **одиннадцатого ключа** излагает концепцию *мультипликации* или философского *умножения* на примере «притчи о рыцаре Орфее»². Если Камень мудрецов понимался как иерархизированная сумма мировых сил (не просто хаотическое смешение всего, как *Materia Prima*, а строго взвешенная и упорядоченная совокупность всех существующих свойств), то умножение Камня следует толковать как порождение всё новых и новых амплификационных рядов-констелляций. Камень — это выстроенная ценностная система соответствий, сеть культурных координат, которая позволяет связать воедино *внутреннее* и *внешнее* через аналогию и эмоциональное соучастие. Камень упорядочивает всё и вся, а значит делает понятным и послушным этот мир, в то время как множественное воспроизведение Камня позволяет созидать бесконечное количество «новых миров».

Как я уже писал выше, вполне корректной представляется мне аналогия между Камнем Мудрецов и Старшим Арканом Таро в его целокупности. Однако, с чем же тогда следует сравнить мультипликацию Камня? Я думаю, что это прежде всего создание всё новых и новых вариантов колоды Таро. Каждая из колод Старшего Аркана уже на ранней стадии своего существования значительно отличалась друг от друга, однако, их объединял общий принцип, которому они следовали — Триумфы всегда был иерархизированным выражением совокупности типических ситуаций духовного мира, которые отражались в различных ситуациях мира земного. За случайным порядком (внешним хаосом, получавшемся при раскладе карт

¹ Последняя гравюра изображает пылающее пламя в винной бочке, на дне которой алхимики искали Тайный огонь, а также соляного Льва (Сера), поедающего хтонического Змея (Ртуть).

² Весьма характерный анахронизм для данной эпохи.

Таро), стояла незыблемая система (порядок этих Арканов в идеальном состоянии колоды). Порождение новых систем культурных координат, новых ценностных иерархизированных моделей реальности, представленных в колодах Таро или в иных герметических моделях мироздания, видятся мне наиболее близкими параллелями к процессу умножения Философского Камня, в том виде, в котором его понимали алхимики «духовной» традиции Ремесла.

Изображение к одиннадцатому ключу (рис. 53) не имеет точек пересечения с Таро периода Ренессанса, однако имеет определенную связь с одной из колод двадцатого века. Дева, восседающая на льве и держащая в руке *сердце-чашу*, в которой сходятся небесные светила, изображенная на листе с номером 11 — это фактически точное описание как одного из центральных элементов старинного алхимического рисунка из *Duodecim Claves*, так и Аркана «Вождение» (XI) из «Таро Тота» Алистера Кроули. Вновь Кроули обращается к тому же самому циклу алхимических гравюр в поисках материала для цитирования. Умение Кроули и Харрис синтезировать символизм, заимствованный из различных источников (алхимические гравюры, европейская эмблематика, традиционные изображения апокалипсиса и т.д.) и в обновлённом виде интегрировать его в относительно простые и, главное, типические композиционные структуры, делают «Таро Тота» одной из самых совершенных колод в истории Таро.

Последний — **двенадцатый ключ** — завершает книгу обращением к ученику с наставлением о том, что даже если кто-то и сумеет получить тинктуру, но не будет в совершенстве знать, как её возможно использовать, окажется в таком же глупом положении, как фехтовальщик, пытающийся использовать оружие, которым не владеет. Такой фехтовальщик будет побеждён своей же собственной шпагой, так как найдутся те, кто владеют ею лучше, чем он и сумеют у него её изъять.

Я понимаю двенадцатый ключ как наставление к практическому использованию, по сути, философского или по крайней мере теоретического материала, изложенного в первых одиннадцати ключах. В первой своей книге («Лики мистерий») я уже демонстрировал насколько сильно может меняться мир при смене культурно-ценностных координат, с помощью которых мы пытаемся его воспринимать. Во второй книге («Таинство пути») я показывал на примере истории колоды Таро, как каждая новая мировоззренческая система изменяла саму структуру отношений между Арканами и роль колоды в культурном пространстве. И мне кажется, что завет Василия Валентина, сформулированный в последнем ключе *Duodecim Claves*, имеет к подобному ходу мыслей самое непосредственное отношение.

Если колода — это «наш Камень», а его умножение — это создание и использование различных систем Таро, то смысл завещания последнего ключа может оказаться в том, чтобы научиться грамотно распоряжаться таким ценнейшим ресурсом как культуральная сетка координат (Камень Философов или колода Таро) со всеми её многоуровневыми текстуальными и образными связями. Научиться использовать весь ресурс алхимического магистерия или Таро как символической системы во имя трансформации воспринимаемого нами мира, а не превращать их символы в набор знаков,

которые нас же самих и повергнут своей бесцеремонной однозначностью, как был повержен плохой фехтовальщик двенадцатого ключа.

Но есть и другая опасность. Легко скатиться с уровня использования различных культуральных моделей/систем для лучшей ориентации в ситуации, до рабского состояния, когда все эти системы станут лишь внешним прикрытием для единого (но не целостного) взгляда на мир, причём контролируемого не нашим сознанием, а лишь нашими бессознательными страхами и комплексами. К примеру, человек может смотреть на одну и ту же ситуацию сквозь призму различных культуральных моделей, чтобы выйти за рамки стереотипов и увидеть в мире больше возможностей к самореализации, а может делать то же самое не для того, чтобы расширить своё виденье наличествующей ситуации, но, напротив, подчинившись бессознательным страхам выбирать из каждой модели лишь те аргументы, которые будут подтверждать его нынешний (хоть и не сформулированный, и не осознанный) взгляд на мир. Такое самооправдание, скрывающееся под видом свободы, к сожалению, можно наблюдать очень часто. Мне кажется, что история о плохом фехтовальщике — это притча как раз о таком человеке, который заполучив в своё распоряжение самый ценный инструмент (возможность менять свой взгляд на ситуацию за счёт новых культуральных доминант восприятия), не использует это во благо, а обрекает себя на безвольное существование — на служение своим неосознанным теневым интенциям.

Камень — это итог *Орис'*а, система, созданная адептом, уникальная в своей основе и неповторимая, по сути. Умножение же Камня — это порождение новых, альтернативных систем. Как известно, каждый алхимик создавал свой вариант *Орис'*а, свою собственную последовательность Делания, но ничего не мешает предположить, что алхимики могли порождать не одну, а несколько различных систем, не столько противоречащих друг другу, сколько находящихся в разных культуральных «вселенных». В таком случае вывод последнего ключа будут означать следующее: не нужно доверять тому способу, при помощи которого однажды удалось изменить свой взгляд на мир и самого себя, таких способов существует множество и следует не просто искать их, но и учиться применять наиболее уместные из них в каждой конкретной ситуации.

Книга алхимика — это и есть Камень, который тщетно искали многие желающие дармового золота, но алхимических книг много и все они различаются по описываемым там процессам и подчас даже метафорам, которые для этих процессов используются. Как же найти истинную Книгу? Двенадцатый ключ *Duodecim Claves* даёт нам подсказку — такой истинной книги не существует. Все книги алхимиков истинные и ложные одновременно. Осознание этого факта и умение его рационально использовать на практике, может стать высшим обретением, которое только возможно получить посредством духовной алхимии. Что же касается химической составляющей, то я оставляю это на волю историков естественной науки — на эту тему написано множество книг и будет, уверен, написано ещё больше. Мой же подход исключительно культурологический. Я хотел лишь сопоставить такие контрастные культурные феномены как алхимические гравюрные циклы и картинки

Старшего Аркана Таро, выявить возможные параллели и посмотреть сможет ли один исторический феномен хоть в чем-то прояснить для нас другой — вот какова была моя цель. И, как мне кажется, я её хотя бы отчасти достиг, а на большее я и не претендую.



ТИПОЛОГИЯ ПСИХОСИНТЕЗА РОБЕРТО АССАДЖИОЛИ

В наши дни не только карты Таро интерпретируются с точки зрения психологии и психоаналитического знания, но сама колода карт используется в психологическом консультировании. На эту тему даже издаются специализированные книги¹. Как известно, сам отец-основатель психоанализа Зигмунд Фрейд был любителем игры в тарок, а его современник — оккультист и таролог Алистер Кроули часто ссылался на психоаналитическое знание. Впрочем, думаю ни для кого не станет открытием, что наибольшее влияние на оккультизм XX века оказал Карл Густав Юнг — основатель аналитической психологии, активно интересовавшийся на протяжении своей долгой жизни, не только онейрокритикой, но и алхимией, астрологией, гностицизмом, а также йогой и оккультизмом. После того как юнгианские архетипы вышли за пределы науки и стали общекультурным достоянием, картоманы со всех континентов начали активно их использовать применительно к колоде Таро. Арканы стали рассматриваться как архетипические модели реальности, а их сочетание — как архетипические ситуации и конstellации.

Психоаналитические термины (*амплификации, бессознательное, интроверт/экстраверт, проекция, либидо и т.д.*) в буквальном смысле слова захлестнули современное герметическое пространство. Появились (и продолжают появляться) десятки (если не сотни) как серьёзных, так и псевдонаучных трудов, демонстрирующих действия тех или иных магических и мантических практик с точки зрения юнгианской модели психической жизни индивида. Следует признать, что на определённом этапе развития оккультизма данная инъекция психоаналитического знания сыграла весьма положительную роль, так как вывела его на новый интеллектуальный уровень. Однако время шло, З. Фрейд и К.Г. Юнг давно скончались, а новые яркие идеи из современных психоаналитических трудов так и не пополняют оккультную среду. Оккультисты продолжают ссылаться на уже безнадёжно устаревший методологический аппарат Юнга и не только не пытаются его развивать, но скорее напротив, всё более и более сокращают задействованный концептуальный блок понятий и психологических категорий.

Я не буду отрицать, что иногда (очень редко) всё же встречаются интересные (и в какой-то мере даже своевременные и современные) попытки применения некоторых юнгианских концепций к картам Таро.

¹ Максим Бекарюков «Другое Таро. Арканы в психотерапии и консультировании» (2017 г.), Алена Солодилова (Преображенская) «Карты Таро в работе психолога» (2018 г.) и др.

В частности, не могу не назвать книгу Олега Телемского «Прыжок в бездну вершин. Азбука символа. Современный взгляд на Таро Алистера Кроули» (2008 г.), в которой предлагается взглянуть на Придворный Аркан Таро с точки зрения юнгианской типологии. Шестнадцать карт придворного Аркана сопоставляются с шестнадцатью психотипами достаточно корректно и при этом не догматично. Предпринятая Телемским попытка сравнения может обогатить обе системы, без какого-либо ущерба как для психологии, так и для эзотерического знания. Однако, таких публикаций единицы. В подавляющем же большинстве книг, которые сейчас можно обнаружить по данной проблематике, предлагаются достаточно поверхностные и противоречивые отсылки к основным понятиям аналитической психологии (а иногда даже психоанализа), что, на мой взгляд, мешает развитию не только современного герметизма, но и психологии. Так как её изначально выверенный и продуманный методологический и понятийный аппарат размывается самыми варварскими представлениями, зачастую не имеющими ни к оккультному знанию, ни к знанию психоаналитическому никакого отношения.

Для науки не может быть недостойного предмета исследования, если этот предмет является актуальным. По этой причине дискредитируют современную юнгианскую и псевдоюнгианскую психологию не попытки «заигрывания» с оккультизмом и традиционными магическими практиками, а методы, при помощи которых она обращает свой взор на эти предметы. В большинстве своём психологические подходы к герметизму (в широком смысле этого слова) и оккультному опыту можно свести к следующим моделям:

- рассмотрение его в мифо-легендарном ключе
- рассмотрение его в качестве аналога сновидческого опыта
- рассмотрение его с точки зрения суеверия (типичный для запоздалой просвещенческой науки взгляд «сверху вниз»)
- использование научной терминологии и методологического аппарата в качестве ширмы для обоснования априорно принятой автором оккультной концепции

Ввиду очевидной несостоятельности вышеобозначенных подходов, я хотел бы предложить совершенно иной метод, который использую уже на протяжении многих лет и который применялся мной в двух предшествующих книгах, посвящённых картам Таро. Мне хотелось выработать такую методологию, которая смогла бы наиболее полно и многогранно раскрыть природу Триумфов — культурного феномена с многовековой историей, которая не завершилась и по сей день. По этой причине я стремился избежать использования отработанных в науке стандартных методов для получения «усредненной истины» любого культурного феномена. Однако, я также хотел, чтобы мои изыскания были далеки и от неправомочных интенций защитить любую, пусть даже самую абсурдную герметическую идею, при помощи ширмы из современных научных знаний.

В своей работе я стремился найти уникальный для оккультного знания ключ, который бы смог открыть его культурный код и продемонстрировать то, как герметические представления, включённые в культурный контекст, влияли и продолжают, пусть и опосредованно, влиять на нас. Для этого

мне пришлось полностью пересмотреть сам подход к герметическому знанию, чтобы наконец найти те способы работы и «общения» с ним, при которых основанное на современных научных методах трезвое видение проблемного поля не вступало бы в противоречие с оккультным мировоззрением и его ценностями.

Обогатить современный духовный опыт за счёт включения в него не утратившего актуальности герметического знания, расширить наши представлений об истории символов в европейском мире, связать воедино прошлое и настоящее символической системы карт Таро — вот мои ориентиры. И, по этой причине, коль скоро в наши дни психология и Таро набирают обороты в сторону их взаимодействия, я предлагаю обратиться не к юнгианской модели (при всём моем уважении и любви к трудам создателя аналитической психологии), а к совершенно иной системе. Ведь если ставится задача выхода за пределы «штиля идей», то нужны и новые источники.

В своих книгах и лекциях я неоднократно ссылался на лакановский психоанализ и современные его ответвления, на хиллмановскую архетипическую психологию, а также на современную философию, граничащую с современным психоаналитическим знанием. Но здесь, в этой книге, я бы хотел обратиться к одной из ранних психологических моделей, автор которой является современником самых популярных в наши дни колод Таро. Это был интереснейший исторический период, когда психология ещё не полностью отделилась от оккультизма XIX столетия — многие видные ученые исследовали паранормальные явления и необычные способности человека, а оккультисты активно интересовались научными открытиями и пытались внедрять их в свою мировоззренческую систему.

Как известно, оккультное Таро получило широкое распространение благодаря колоде Артура Уэйта, отпечатанной в 1910 году. В это же время в Италии появляется новое направление в области психологии, названное (в противоположность психоанализу Зигмунда Фрейда) психосинтезом. Психосинтез как система развития и самосовершенствования человека был разработан врачом, учёным и гуманистом Роберто Ассаджиоли (рис. 55). Ассаджиоли не был мистиком, он был профессиональным психиатром, но его открытость в отношении личностного «Я» человека, гуманизм (не слишком свойственный науке данного периода) и стремление помочь людям обрести твёрдые жизненные устои в самих себе сближает его с такими гуру, как Свами Вивекананда или П.Д. Успенский.

На мой взгляд, самое интересное в концепции Ассаджиоли — это его типология. В отличие от юнгианских типов, произведённых во многом сугубо рационально¹ посредством наложения отдельно взятых моделей², типология



Рис. 55

¹ Сейчас установлено, что многие знания о человеке К.Г. Юнг обретал в сновидческом опыте, а также опыте активного воображения, однако его типология выстроена крайне рационалистично (возможно, даже чрезмерно).

² Четыре ведущие функции, четыре вспомогательные и два типа направленности: экстравертированное/интровертированное.

Ассаджиоли представляет собой исключительно интуитивно-опытное описание как психологических типажей, так и самой структуры психической жизни индивида. Для таролога особенно примечательным будет то, что и устройство личности, и количество психотипов у Ассаджиоли основано на числе семь. У меня нет информации о том, знал ли Ассаджиоли систему Таро с её септенерами, но читая описания его психотипов невозможно не вспомнить о том или ином значении карт старшеарканной колоды. Конечно, высока вероятность того, что Ассаджиоли использовал не тарологическую, а астрологическую седмицу — семь планет древнего мира, также прекрасно накладывающуюся на его типы. Впрочем, знал ли автор психосинтеза о картах Таро или нет, на самом деле не имеет значения. Для нас важно лишь то, насколько его концепция способна обогатить современное понимание Старшего Аркана и дать ключи к осознанию тех процессов, которые были выражены в каждом из Арканов Таро в период появления колод Уэйта, Вирта и Кроули, а было ли влияние карт Таро на самого Ассаджиоли или не было — не так уж и важно.

В книге «Таинство пути» я уже достаточно подробно излагал свою концепцию *семи Арканов и трёх уровней* на которых они могут быть представлены. Здесь же лишь напомним основные моменты предлагаемой мной интерпретации. В каждом из септенеров Арканы, имеющие одинаковую позицию¹, будут отражать схожую концепцию, но на разных уровнях (исходя из номера септенера). Первый септнер — это уровень «Я»; второй — уровень диалога «Я» и мира; и, наконец, третий — это уровень мира как такового. При таком ракурсе рассмотрения типология Ассаджиоли хотя и включает в себя всего семь типов личностей, является корректным аналогом системы Арканов Таро.

Помимо типологии, структура психической жизни человека, согласно Ассаджиоли, также очень близка иерархии Старшего Аркана Таро. С первым септнером логично соотнести «личностное "Я"» (1) и «бодрствующее сознание» (2), со вторым септнером все три уровня бессознательного, выступающего в роли медианты между личным уровнем и коллективным. Ассаджиоли делит бессознательное на низшее — инстинктивное (3), срединное — предсознательное (4) и высшее — интуитивно-трансгрессивное (5)². К третьему же септнеру следует отнести оставшиеся части психологической седмицы, являющиеся скорее объективными, чем субъективными, что хорошо коррелирует с философией последних карт Таро. По Ассаджиоли, высшими (внеличностными) формами психической активности субъекта являются: трансперсональное «Я» — аналог юнгианской Самости (6), и коллективное бессознательное (7).

Думаю, проще всего сопоставление между системой Ассаджиоли и септенерами Таро осуществить при помощи графической схемы (рис. 56). Как видно на изображении от точки индивидуального «Я» — условно от Аркана «Маг/Фокусник» — крути психических уровней

¹ К примеру, I, VIII (т.е. первый во втором септнере) и XV (первый в третьем септнере).

² Высшее бессознательное в трактовке Ассаджиоли можно достаточно корректно соотнести с завершающим второй септнер Арканом «Умеренность».

расширяются и переходят сначала на позицию медианты (отвечающей за связь внутреннего и внешнего), а затем и вовсе выходят за пределы границ субъективности как таковой — на уровень «объективной психики».

Есть у Ассаджиоли и ещё интересная концепция, применимая к трём септенерам: он пишет о том, что перед человеком в процессе его самосовершенствования должны стоять различные задачи исходя из того, на каком уровне он сейчас находится. Первичная задача — принятие своего психотипа и реализация его на самом высоком уровне. Вторая задача — контроль и коррекция

всех дисгармоничных и чрезмерных выражений своего психотипа. Здесь Ассаджиоли (в отличие от многих других психологов его времени) не пытается свести развитие человека к необходимости нормы или «золотой середины». Он ссылается не на мораль, а на объективные психологические процессы, которые ему доводилось наблюдать в своей практике. После того, как какая-то из сторон личности человека развита до предела наступает момент, когда она начинает мешать всем остальным граням личности, что в перспективе ведет к блокировке даже самой развитой функции и её последовательному затуханию. В этом и состоит вторая задача человека — не допустить подобного исхода и научиться контролировать развитую функцию так, чтобы она не мешала всем прочим и самой себе. Третья же задача — это гармонизация. Согласно Ассаджиоли, развитие наиболее слабых сторон нашей личности возможно лишь через взаимообогащающее взаимодействие с нашим окружением. Нужно не только самостоятельно совершенствовать себя, не только быть чутким к реакциям мира на наши действия, но прежде всего учиться использовать себе во благо то, как мир воздействует на нас. Психологически встраиваясь в более широкий контекст реальности мы научаемся находить такие места, где сможем проявить себя наиболее эффективно. Это ли не великолепное описание действия трёх великих ступеней Таро — трёх септенеров? Думаю, ни у кого не осталось сомнений, что три седмицы Старшего Аркана демонстрируют весьма схожий путь духовного развития, а это значит, что изучение работ Ассаджиоли в пересечении с колодой Триумфов может дать значительное количество интереснейших открытий.

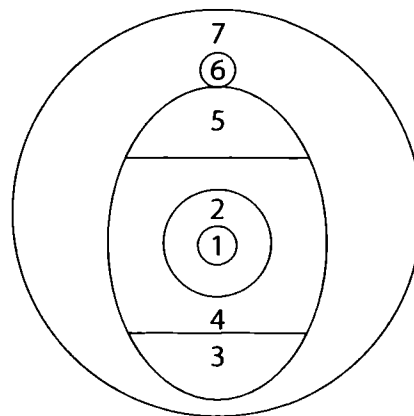


Рис. 56

Теперь предлагаю остановиться подробнее на том, как коррелируют между собой типы личности по Ассаджиоли и Арканы Таро. Однако, прежде чем окунуться в анализ, я хотел бы сделать одно важное замечание. Ассаджиоли разделяет людей на психотипы не по тому, как они себя ведут в повседневной жизни, но по тому **какие мотивы** заставляют их поступать тем или иным образом. Тем самым он фактически полностью преодолевает бихевиористский взгляд на поведение человека и в то же время демонстрирует важнейшую значимость контекста и его влияние на поведение индивида. Человек, согласно Ассаджиоли, приспособляясь к окружающей его среде, меняется. По этой причине часто сложно (или вовсе невозможно) отличить психотип глядя лишь на внешнее поведение того или

иною индивида (ведь оно может быть обусловлено средой). Ассаджиоли подчёркивает, что к одинаковым реакциям могут вести разные **мотивы** — и именно они определяют доминанту личности, форму волеизъявления человека, его достоинства и недостатки.



Активно-практический тип

Психологическим аналогом первой позиции в седмице Таро выступает активно-практический тип личности, который на трёх разных уровнях Старшего Аркана будет соответствовать «Магу/Фокуснику», «Правосудию/Справедливости» и Аркану «Дьявол». Однако, так как проблеме личностной типологии посвящён первый септениер Таро, то условно будем считать базовой ассоциацией к активно-практическому типу Ассаджиоли прежде всего карту «Маг/Фокусник». *«Этот тип очень широко распространён... Его главное качество — разумная активность. Речь идёт о разуме, который современные физики признали имманентно присущим материи, даже так называемой неорганической. Этот разум присутствует во всех разнообразных проявлениях энергии... Именно этот интеллект проявляет человек в своём овладении силами природы, начиная от изобретения первых инструментов и до таких достижений прогресса, как телеграф, радио и телевидение...»¹*. С первых же строк Ассаджиоли живописует нам портрет человека, который силой своего разума научился контролировать природу. Это могло бы быть прекрасным комментарием к одной из граней первого Аркана Таро. Далее текст «Типологии психосинтеза» лишь подтверждает «попадание» в этот амплификационный ряд.

«Среди всех материальных благ есть одна, которую многие представители данного типа ценят выше остальных и стремятся к ней путем величайших усилий, — деньги...»². Если вспомнить, что согласно английской системе карт Таро первый Аркан — это манифестация бога Меркурия (покровителя купцов и воров), то текст Ассаджиоли покажется ещё более плотно сопряжённым с Триумфами. Более того, буквально через несколько строк после вышеприведённой цитаты автор психосинтеза словно приступает к описанию оставшихся двух граней первой позиции тарологического септениера — т.е. восьмой и пятнадцатой карт. *«Человек активно-практического типа осознанно выбирает те виды деятельности, которые дают прибыль»³*. Если бы мы не знали, что здесь речь идёт не об Арканах, можно бы было подумать, что описывается представитель первой карты Таро в ситуации Аркана «Правосудие/Справедливость»: тот, кто научился эффективно

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 55—56.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 56.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 56.

взаимодействовать с окружающим его миром и не только обладает развитыми навыками, но и чувствует баланс между своими интенциями и возможностями окружающего его пространства. Сразу же вслед за этими строками находим предложение, в котором отчётливо проступают черты пятнадцатой карты Триумфов: *«в эмоциональном плане практический тип характеризуется импульсивностью и активностью желаний»* — чем не «Дьявол» Таро?

Позволю себе две развёрнутые цитаты, демонстрирующие психологические основания тех типажей, которые карты Таро пытались преподнести в эмблематической форме на протяжении вот уже более чем пяти столетий¹. *«Люди этого типа — „чистые“ экстраверты: все их эмоции выливаются в непосредственное живое реагирование. Они умеют достигать желаемого, могут не скупиться на затраты, но обычно нетерпеливы и опережают события. Самое трудное для них — медленно продвигаться вперед и ждать благоприятного момента»*². *«Этого краткого анализа достаточно, чтобы получить картину достоинств и недостатков активно-практического типа. К первым относятся деловые способности, трудолюбие, быстрота, способность доводить начатое до конца, а также изобретательность... Ограничения этого типа столь же очевидны, сколь и его преимущества. Главное из них — материалистическая установка, ведущая к переоценке материальных достижений и внешнего успеха. Другая — чрезмерная и непродуктивная „занятость“ с беспрестанной спешкой, гиперактивностью, сильным возбуждением и агрессивной, неприятной бесцеремонностью. Наконец, многие представители данного типа склонны достигать желаемых целей косвенными путями, прибегая к обману или используя чужие слабости»*³.

Напомню, на ранних версиях Аркана «Маг/Фокусник» изображён не возвышенный маг-творец, а мошенник, зарабатывающий на введении в заблуждение недалёковидных разинь. Заматериализованность, излишняя импульсивность и агрессия ведёт в сторону Аркана «Дьявол», а идеальное функционирование его ремесла, приносящее радость обществу и стабильный доход ему самому — к Аркану «Правосудие/Справедливость», концепция которого основана на успешном взаимодействии человека и мира. Как видим, использование психотипов Ассаджиоли не только позволяет глубже взглянуть на символизм Арканов, но и удостовериться в том, что параллели между концептами однономерных карт из разных септенеров действительно существуют, причём не только на уровне системы Таро.

Помимо описания специфических черт каждого психотипа, Ассаджиоли приводит и краткие рекомендации по возможному усовершенствованию и развитию свойств, присущих тому или иному типу. Для активно-практического типа выходом на иной уровень может стать *«сакрализация работы и всех жизненных функций»*. Человек должен научиться понимать

¹ В данном случае идёт описание типажа сопоставимого с картой «Маг/Фокусник».

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 57.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 59.

свой труд не только как способ приобретения материальных благ, но как вклад в общечеловеческую историю — посильный, но значимый (хотя бы для небольшой группы людей). Говоря языком Таро из пугающей фигуры пятнадцатого Аркана, образ Дьявола должен стать для «Мага/Фокусника» Люцифером — ангелом, несущим свет иного знания, озаряющий материальный мир духовным ореолом. Это «иное измерение» если и не будет полностью усвоено субъектом, то, по крайней мере, им будет допускаться возможность существования знания, претендующего на возвышенно-сакральный статус. Человек, прошедший через такой опыт, перестанет быть рабом своих материальных достижений, освободится от страха перед неудачами и перейдет на иной уровень понимания мира и себя в нём.



Идеалистический тип

Если активно-практического типу не хватало внутренней глубины и ощущения священности мира, то это сполна компенсируется в особенностях идеалистического типа, который я предлагаю соотнести со второй позицией в септенерах Таро — т.е. с картами «Папесса», «Отшельник/Время» и «Башня».

«Особое психологическое качество этого типа и главный источник его остальных черт при всей их внешней противоречивости — это преданность идеалу»¹. «Идеал зачастую конкретен и воплощён в определённой личности, обладающей (реально или мнимо — не имеет значения) исключительными достоинствами... Идеал бывает и безличным. Тогда его сущность — это определённая идея, глобальная или частная, истинная или ложная, но так или иначе в чувствах и представлениях своих приверженцев рождающая жизненный идеал, который должен быть осуществлён любой ценой. Это религиозный идеал, такой, как соединение с Богом либо обращение "дикарей"; или одна из многих политических идеологий, из-за которых люди ведут ожесточённую борьбу друг с другом; или, например, интеллектуальный идеал — определённая философия или теоретическая концепция»².

В вышеописанном легко усмотреть черты Арканов «Папесса» и «Отшельник/Время», а если применить толику воображения, то станет ясно, каким образом здесь можно разглядеть черты Аркана «Башня». Если «Папесса», будучи картой первой седмицы, выражает идеалистическую идею на личностном уровне, а «Отшельник/Время» — на уровне взаимодействия с миром (отделение себя от не-себя исходя из принципиальных для человека представлений, образующих индивидуальное ядро его личности), то Аркан «Башня», относящийся к последнему септенеру, демонстрирует потенциальную катастрофу, с которой неизбежно сталкивается каждый, кто чрезмерно идеализирует ту

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 95.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 95.

или иную мировоззренческую систему, человека или что бы то ни было ещё. «Башня» в её катастрофическом аспекте — это объективное восприятие (т.е. восприятие со стороны) чьей-то идеалистической индивидуальной модели мира.

Далее создатель психосинтеза описывает идеальные предпосылки того, что таролог назвал бы контекстом формирования ситуации Аркана «Башня»: *«В интеллектуальной сфере люди идеалистического типа обнаруживают, как правило, больше недостатков, чем достоинств: интеллект у них очень часто находится под властью сильных страстей. Поэтому они нередко бывают ограничены, нетерпимы, полны критицизма. Они бескомпромиссны и жестки в своих воззрениях: раз приняв какой-либо взгляд или теорию, совершенно не склонны в них что-то корректировать. А если такой человек всё же меняет свою позицию, то обычно на прямо противоположную»*¹.

Невозможность совладать с «врожденными» недостатками этого типа становится причиной отчуждения таких людей от общества (изнанка Аркан «Отшельник/Время») или вовсе приводит к катастрофе их идеала, по той причине, что им не хватило гибкости, широты взглядов и проницательности для воплощения своих мечтаний в реальности. *«При всех своих прекрасных качествах люди этого типа нередко вызывают негативное отношение, а все их усилия в конечном счёте оказываются в худшем случае разрушительными, а в лучшем — неуместными, дисгармоничными и потому бесполезными. Причина в том, что вследствие предубежденности своего видения они не учитывают определённые важные факторы человеческой природы: им недостаёт внутренней широты и подлинно целостных суждений»*².

Есть и другая причина, мешающая им принимать себя и других в мире: *«... подобные люди зачастую жёстко, аскетически относятся к своему телу, причём у многих мистиков и религиозных людей это принимает форму настоящей враждебности: тело рассматривается как препятствие для духовного роста. Соответственно его беспощадно дисциплинируют и ограничивают в потребностях. Даже если такие люди не борются специально со своим телом, ради идеала они обычно с готовностью идут на тяжёлые физические лишения»*³. Если вспомнить мученическую смерть Папессы Манфреды и тот факт, что на большинстве карт «Отшельник/Время» изображён пустынный, отвернувшийся от материальных благ мирской жизни — всё вышесказанное окажется очень тесно сопряжённым со Старшим Арканом.

Впрочем, как не бывает исключительно негативных или исключительно позитивных Арканов эзотерического Таро, также не бывает и плохих или хороших психотипов. Ассаджиоли достаточно подробно описывает

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 97.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 102.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 96—97.

не только изъяны, но и достоинства идеалистического типа, которые фактически точно совпадают с традиционным представлением об Аркане «Папесса»: *«Некоторые из духовно пробуждённых представителей типа очень интуитивны — это те, кто идёт по пути чистой мистики и уже достигли определённой гармонии с Высшим "Я", соответствующего расширения сознания и интуитивного восприятия действительности»*¹.

Превозможь недостатки, присущие этому типу личности, можно лишь посредством развития в себе большей толерантности, лояльности к противоположным мнениям и взглядам, а также гибкому и ситуативному мышлению, позволяющему трезво оценивать положение дел. Главное же, что требуется от людей данного типа для того, чтобы они смогли двигаться дальше и стать более успешными в своём ремесле и духовном поиске — научиться не только восхищаться и преклоняться перед идеалом, но ещё и любить его, а это значит, научиться прощать ему его изъяны, а не закрывать на них глаза до тех пор, пока их будет уже невозможно не заметить.



Любящий тип

В отличие от двух первых типажей, любящий тип более проблематичен в точном описании, так как невозможно свести с какому-то чёткому и лаконичному тезису то, что есть любовь. Ассаджиоли предпринимает попытку ответить на это вопрос хотя бы косвенным образом. Он пишет: *«Какие бы проявления любви мы ни рассматривали, всякий раз мы обнаруживаем действие определённого закона тяготения, тенденцию к близости, стремление к соединению и слиянию. Эта функция универсальна, но выражаться она может в различных, даже противоречивых формах...»*². Подобное описание, конечно далеко от идеала и сильно сближает данного автора с эзотерическими толкованиями любви конца XIX—начала XX веков, но лучше что-то, чем ничего. Такая формулировка позволяет по крайней мере занять определённую позицию и попытаться отграничить представителей любящего психотипа от всех прочих. Во главу угла Ассаджиоли ставит не любовь в наиболее популярном понимании этого слова, а привязанность, причём не только к человеку, но и к вещам.

«Характерная черта среднего представителя данного типа — привязанность к материальной собственности. Она может проявляться в желании иметь хорошие вещи — первоклассный автомобиль, холодильник новой модели и т.п., а в более сильной форме даёт страсть к роскоши, к самым лучшим и дорогим вещам. У некоторых людей влечение к собственности сосредоточивается на определенном классе предметов: они собирают антикварные книги,

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С. 98.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.40.

дорогой фарфор или почтовые марки. У этих людей на передний план выступает ещё одно характерное свойство любящего типа: интерес к мелким вещам и способность воспринимать детали»¹.

Зачастую внеиндивидуализированное стремление к единению (даже обезличивающему), является едва ли не визитной карточкой третьего Аркана Таро, и Ассаджиоли описывает любящий психологический тип так, как таролог описал бы психоэмоциональный амплификационный ряд карты «Императрица»: «Люди любящего типа подвержены страху... вследствие их высокой психической сенситивности, дающей им свойство воспринимать чувства других людей и отождествляться с ними, как и с состояниями коллективной психики. Они испытывают на себе эмоциональные колебания, переживаемые как единым организмом»².

Среди недостатков людей данной психической конституции автор психосинтеза называет легкое подпадание под чужое влияние. Впрочем, это происходит не всегда. Ассаджиоли выделяет два подтипа внутри этого типа личности: активный и пассивный. Активный подчиняет ситуацию своей воле, в то время как пассивный всегда является внушаемым и ведомым. Нужно быть весьма проницательным человеком, чтобы говорить об этих прямопротивоположных проявлениях человеческой психики, как о двух гранях единого процесса. И в этом Ассаджиоли вновь схож с оккультистами и тарологами, которые усматривают в Аркане «Императрица» как блага гармонии и единства, так и ужас обезличивания — утрату своей собственной воли.

Но, будучи учёным, Ассаджиоли идёт в чём-то дальше магов и мистиков, наделенных высокой степенью сенситивности, которые лишь улавливают тонкие грани реальности, но не всегда могут их точно описывать и тем более осознанно преодолевать увиденные им негативные аспекты ситуации или психической организации того или иного психотипа. В тексте «Типологии психосинтеза» предлагается не только точное размежевание стремящихся к духовному единению людей, влекомых различными мотивами, но и предложен возможный способ преодоления наиболее существенных изъянов каждого из психотипов, в том числе и для любящего — т.е. представлена программа самосовершенствования для носителей этого типа личности.

«Из самых высокоразвитых представителей любящего типа одни проявляют в наибольшей мере качество любви, другие — мудрости. На уровне высшего "Я" эти качества неотделимы друг от друга: одно не может не сопутствовать другому. Примеры тому мы находим в жизни и учении величайших представителей любящего типа, известных человечеству, — Будды и Христа»³. Ассаджиоли старается не только дать высочайших пример самореализации людей такого типа, но и обратить взгляд представителей данной психической организации на знания — сместить их

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.42.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.45. (Подчеркивание моё — Г.З.).

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.49.

привязанность с человеческих существ или предметов на мир идей, что по мнению психиатра может стать выходом из тупиковой ситуации «растворения в другом» или желания «растворить других в себе».

«На трансперсональном уровне жажда знаний, соединяется с психической восприимчивостью, интуицией, любовью и отождествляется с высшим "Я", приносит полное понимание других людей — их природы, потребностей, устремлений, а также понимание жизни в целом»¹.

Мне могут возразить и сказать, что данное описание скорее годится для Аркана «Папесса» (интуиция и внутренняя мудрость) или «Папа» (духовный наставник, а также представитель любой экзотерической религии). Но на самом деле Ассаджиоли как будто предвидел даже этот вопрос и сумел достойно на него ответить: «... мистики, которые играли очень большую роль в средневековом христианстве, принадлежали, вероятно, в основном к идеалистическому типу. А люди организаторского типа оставили след своей деятельностью в сложных организационных структурах и подробнейших ритуалах католической и других церквей»². Таким образом ссылка на интуицию не означает безоговорочно попадания в зону действия второго Аркана, как и упоминание религии, не значит обязательного обращения к амплификационному ряду карты «Папа».

Будучи врачом по профессии, Ассаджиоли выходит далеко за пределы научного описания психической организации индивида и пытается найти аналогии тому или иному психологическому типу в результатах творческой активности человека. Так, к любящему типу он относит музыкальное искусство и лирическую поэзию. Как мы отлично понимаем, творцами музыкальных произведений (и лирическим поэм) были и будут представители разных психических типов — так что речь у Ассаджиоли здесь идёт именно о попытке найти параллель между психическим типом личности и культурным феноменом, а не о предрасположенности того или иного типа к определенной творческой деятельности, что выводит эту концепцию далеко за пределы психологии как таковой и сближает с герметической мыслью.

Подведём итог. К недостаткам любящего типа относятся такие качества, которые следовало бы отнести к изнанке Аркана «Императрица», а также к Аркану «Колесо Фортуны» (занимающему во втором септенере ту же самую — третью позицию): обезличивание себя или других, чрезмерная экспансия, влечение к роскоши, вовлечённость в колесо событий, невозможность рационально ориентироваться в потоке эмоций. К достоинствам же следует отнести всё лучшее, что можно найти в третьем Аркане Таро, а также в амплификационном ряду карты «Звёзды» (третьей карты третьего септенера). Помимо особого утончённого волевого устремления в будущее, которое принято именовать

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.49.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.50.

надеждой¹, представители этого типа обладают уникальным влиянием на окружающих. *«Оно подобно спокойному мягкому излучению, которое вначале почти незаметно и не встречает никакого сопротивления, и именно потому является проникающим, эффективным, стойким там, где более внушительное, более агрессивное воздействие встречает мощный протест и сходит на нет»*². Среди многочисленных параллелей с Таро этого психотипа не могу не привести цитату о материнской функции, которая по мнению многих тарологов является едва ли не определяющей для Аркана «Императрица»: *«К "профессиям", выражающим качества этого типа, можно отнести материнство, сущность которого состоит в оберегающей любви»*³.



Волевой тип

Если представитель любящего типа пытается добиться своего посредством «пряника», то люди волевого психотипа добиваются того же самого «кнутом». В старшеарканной колоде Таро такой подход, как правило, приписывают Аркану «Император». В определении этого психотипа Ассаджиоли настолько откровенен с читателем, что в некоторых предложениях может показаться, что мы читаем эзотерический текст (к примеру, Алистера Кроули), а не работу врача. Причина в том, что для описания конституции данного типа Ассаджиоли во главу угла пытается поставить такой фактор человеческой психической жизни, который другие психологи начала XX века либо вовсе обходили стороной, либо не предавали ему большого значения — это воля.

Для бихевиористского подхода (типичного для многих школ XX века) фактор воли является скорее кажимостью, чем реальной действенной силой. Но исследование воли, как это ни странно, мало занимало и психиатров, далёких от бихевиоризма (среди редких исключений: О. Ранк, В. Вунд и некоторые другие). В эзотеризме же именно воля человека ставилась на вершину пирамиды как личностного развития индивида, так и развития его оккультных способностей. Именно волю делает центральным понятием своей мировоззренческой концепции Алистер Кроули, чем в какой-то степени сближается больше с философами, чем с психологами и психиатрами своего времени.

Тексты Ассаджиоли представляют редкое исключение, ведь их автор — психолог, который не только с уважением относится к духовной жизни человека (какой бы иррациональной она не была с точки зрения современной науки), но и к воле, как к единственной хорошо наблюдаемой форме проявления высшего «Я» человека. Согласно Ассаджиоли, воля — это то, что позволяет принимать решения, она направляет, организует,

¹ Одно из ключевых значений Аркана «Звёзды».

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.51.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.51.

обуславливает возможность выбора и ориентации, а значит является едва ли не центральным элементом психической жизни индивида.

Именно фактор зримого проявления своей воли становится определяющим для выявления людей волевого типа. Если для описания любящего психотипа Ассаджиоли использовал метафору «женственности» (материнство, оберегающая любовь и т.д.), то для определения волевого типа он апеллирует к «мужественности» (способности «*властвовать над материальным миром и другими людьми*»¹). Всё это в высшей степени характерно для Аркана «Император», который, исходя из самого названия, должен демонстрировать активную власть над окружающей ситуацией и включёнными в неё массами людей.

Приведу две цитаты, в равной степени описывающие как человека волевого типа, так и четвёртый Аркана Таро. «Основная личностная черта волевого типа — воля к власти. Она даёт знать о себе в честолюбии, самоутверждении, стремлении властвовать над другими и занимать место центральной фигуры на жизненной сцене. Воля к власти часто вырождается в самодовольство, упрямство и строптивость. Преследуя свои цели, люди волевого типа могут относительно легко становиться неразборчивыми в средствах и переступать через других»². Помимо вышеобозначенных особенностей волевой тип обладает ещё и специфической формой интеллектуальной активности, которую также имеет смысл записать на счёт четвёртого Аркана: «Волевой тип способен к мощной концентрации, к сосредоточению сил вокруг одной цели. Люди этого типа с их бойцовским характером обожают спорить и критиковать, от этого проистекают их основные интеллектуальные недостатки. Они обладают выраженной способностью наносить душевные раны, порой более тяжёлые, чем физические»³.

В некоторых свойствах людей волевого типа легко узнаются важные черты амплификационного ряда карт, занимающих четвёртую позицию во втором и третьем септенерах (XI, XVIII): «Трансперсональная воля — это моральное мужество, это готовность принять на себя ответственность, встретить опасность, пожертвовать своим благополучием ради достойного дела. К трансперсональным качествам волевого типа относятся также подлинная уверенность в себе, внутренняя независимость, верность, прямота, выдержка, великодушие»⁴. Здесь можно увидеть определенные черты не только позитивных свойств карты «Император», но и Аркана «Сила/Мужество», на картинке которого иногда изображался Геракл, которого Ассаджиоли

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.28.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.31.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.29.

⁴ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.32.

причисляет к идеальным примерам мифологически оформленного образа человека волевого типа.

Далее, специфические психологические ошибки, которые эзотерики приписывают амплификационному ряду Аркана «Луна» (последнему Аркану рассматриваемой нами здесь группы), также раскрываются Ассаджиоли, исходя из самых глубоких и противоречивых особенностей строения психической конституции людей такого психотипа. *«В отношении интуиции человек волевого типа неоднозначен. Людей он понимает плохо. При его эгоцентризме, эмоциональной отгороженности, сниженной психической восприимчивости трудно ожидать иного. Он вообще не склонен видеть в других людях живые души»*¹. Заблуждение относительно других, приписывание им своих черт, невозможность выйти за пределы своих ограничений (комплексов или эгоцентрических установок) и взглянуть на мир как бы со стороны (мудрым и любящим взором) — вот основные изъяны, которые относят к амплификационному ряду Аркана «Луна» и эти же недостатки, согласно Ассаджиоли, являются основным камнем преткновения в духовном развитии и самосовершенствовании человека волевого типа.

Впрочем, Ассаджиоли не только ставит перед нами проблему и экспонирует конфликтную ситуацию, но и предпринимает шаги к её возможному разрешению. Автор психосинтеза предлагает разделить главные жизненные задачи человека волевого типа на две основные группы:

1. Милосердие. *«Человеку волевого типа необходимо развить в себе качества любви, понимания, сопереживания и сострадания, чтобы стать способным к проявлению благожелательности. Он должен также культивировать в себе восприимчивость, интуицию и умение сотрудничать с другими (вместо доминирования, приказывания и принуждения)»*².
2. Трансформация и сублимация. *«Для человека с сильной волей сублимация означает преобразование личностной, эгоистической, обособляющей воли в трансперсональную волю, которая ведёт к служению ближним. На дальнейших ступенях сублимации трансперсональная воля подчиняется воле космической. Такое полное самоотвержение, которое для личной воли подобно смерти, — решающий шаг к подлинному духовному освобождению»*³.

Если «космическую волю» Ассаджиоли заменить на «истинную волю» Кроули, то весь вышеприведённый пассаж можно бы было приписать известному магу XX века, который сам являлся прекрасной исторической иллюстрацией человека волевого типа.

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.30.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.35.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.35—36.

Организаторский тип

Данный тип я соотношу с Арканом Таро «Папа», в связи с рядом интересных определений этого психологического типажа в тексте Ассаджиоли. Так, к примеру, в одном пассаже он описывает представителя такой психической конституции, как носителя *«традиций, привычек и обычаев»*¹, что является едва ли не *motto* для пятого Аркана Таро. В другом же месте, Ассаджиоли непосредственно пишет об образе *«высшего духовного сановника, возглавляющего пышные религиозные процессии»*², как об одной из наиболее наглядных форм проявления данного психотипа в профессиональной сфере.

Позиция Ассаджиоли относительно этого типа весьма неоднозначна и интересна именно своей многогранностью. С одной стороны данный типаж является носителем традиций, с другой же, именно ему отводится роль прогрессора — того, кто ведёт наш мир к значительным преобразованиям, в которых всё более и более набирают обороты тогда ещё не столь явной, а теперь уже очевидной тенденции на глобализацию. Нужно быть очень проницательным психологом, чтобы в сохранении обычаев и глобализации усмотреть единое ядро, основанное на стремлении к организации — т.е. попытке объединения индивидуального и всеобщего на условиях их наилучшего функционирования.

Несмотря на вышеописанный парадокс, затрудняющий выявление носителей данного типа, человека с такой психической конституцией всё же можно распознать по свойственным лишь ему мотивам. *«Самую характерную его типологическую черту можно сформулировать так: "упорядоченная групповая активность", или "объективное проявление через организованную деятельность"»*³. И чтобы у нас не возникло сомнений в определении того или иного человека согласно данной типологии, Ассаджиоли щедро делиться подсказками, проводя сравнительные микроаналитические зарисовки различных психотипов, в тех ситуациях, когда они могут казаться схожими.

Организационный тип он описывает следующим образом: *«По силе воли он близок к волевому типу, по интеллекту — к научному [речь о которого ещё пойдет — Г.Э.], по практической конструктивности — к практическому; однако отличается от них всех. Личность волевого типа стремится главным образом к тому, чтобы проявлять и увеличивать свою власть... А человек организационного типа употребляет свою волю для продуманной, постепенной, неуклонной реализации своих или чужих планов. Ясный, точный ум он направляет на достижение конкретных ощутимых результатов, и в этом его*

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.112.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.115.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.117.

отличие от людей научного типа, стремящихся главным образом к познанию»¹.

Другой критерий для определения человека организационного типа — это рассмотрение его отношения к дисциплине. Ассаджиоли проводит сравнение различных видов дисциплины, согласно мотивам представителей волевого, идеалистического и организаторского типов. *«Дисциплина, характерная для человека волевого типа, жестка́, даже жестока и не признаёт уступок, будь то по отношению к нему самому или к другим... Дисциплина, которой требуют от себя и других люди идеалистического типа, может быть столь же суровой и жёсткой; её смысл и цель заключается в аскезе. Она должна служить искоренению реальных, а также воображаемых недостатков, или "грехов", тем самым очищая личность, чтобы она стала "лучше", и более достойна любви Бога. То есть она направлена на спасение души. Дисциплина человека организационного типа по сравнению с этими двумя вариантами более умеренна и более применяется к обстоятельствам. Её цель — исключить растрату времени, энергии и материала, избежать трений и в конечном счёте привести к продуктивной совместной работе»*².

Ассаджиоли, как правило, описывает характеристики психотипов достаточно беспристрастно, но в тексте, посвящённом организационному типу, неожиданно, позволяет себе высказывания, окрашенные его субъективным мнением. Он считает, что людей данного типа в последнее время становится всё больше и больше, и именно этим людям принадлежит будущее, в котором при благоприятном исходе могут быть реализованы принципы «правильных отношений» — т.е. таких отношений, при которых свобода и ответственность, личностные и общественные потребности будут организованы в единый и максимально успешно развивающийся «социальный организм», без обезличивания субъекта в массе, но и без волюнтаристской анархии индивидуализма. Ассаджиоли не был социологом или футурологом, но, думаю, каждому бы хотелось, чтобы такое общество (если оно возможно) когда-нибудь появилось, хотя бы для того, чтобы посмотреть на его достоинства и недостатки.

Из описаний, которые предлагает итальянский психиатр видно, как тесно качества, которые тарологи приписывают Аркану «Папа» (а в какой-то степени, также Арканам «Повешенный» и «Солнце») на самом деле взаимодействуют в пределах единого психотипа. Организация общества требует не только самоотдачи, но и связанности всех членов сообщества — их добровольного жертвования (Аркан XII) какими-то своими индивидуальными желаниями, во имя развития и преуспевания большой группы людей. А организатору (да и, отчасти, входящим в неё представителям) для эффективного функционирования необходимы широта взглядов, ясность мышления, дальновидность в определении тех принципов, на которых это общество будет возводиться. В Таро объективированная

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.108.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.111.

ясность и понимание как долгосрочных целей, так и ежедневных задач, является эталоном функционирования карты «Солнце» (Аркан XIX), где изображено то самое светило, которое **организует вокруг себя целую систему** планет, на одной из которых мы живём.

В качестве совета по собственному самосовершенствованию людей данного типа Ассаджиоли высказывает достаточно простую мысль, которую, однако, проще понять, чем воплотить в реальности. Он пишет, что человек организационного психотипа: *«Должен помнить прежде всего о цели своей организационной активности: нужно, чтобы организационность всегда служила чему-то отличному от неё самой»*. Естественно, здесь следует понять автора правильно, под «отличным от неё самой», он понимает не что угодно (к примеру, самоутверждение посредством сознательного манипулирования), но совершенно конкретную и уже определенную им выше цель — созидание гармоничного и эффективного человеческого сообщества.



Художественно-творческий тип

Предпоследний тип, своим наименованием может дезориентировать того, кто, читая эту книгу, пытается выстроить аналогию между описанными Ассаджиоли психотипами и картами Таро. Но достаточно обратить внимание читателя на то, что основным методом организации своих отношений с обществом у представителя данного типа является конфликт (постановка вопроса ребром, экзистенциальный выбор «или/или») и все сомнения рассеются — каждый узнает в этом описании привычный для колоды Таро шестой Аркан («Влюблённый»).

Как и в картах Таро, если первые четыре Аркана (в каждом септенере) демонстрируют некую более-менее непротиворечивую логику¹ своей манифестации, то оставшиеся три буквально призваны, чтобы создавать проблемы в их интерпретации, так как находятся в «мутабельном» состоянии. То же самое можно сказать и о психотипах Ассаджиоли, когда для определения организационного типа, ему пришлось приводить массу сравнений с другими психотипами, чтобы очертить границы одного и отделить от других. Также и для выявления особенностей людей художественно-творческого склада он начинает своё высказывание с постановки идентификационной проблемы: *«Этот тип значительно труднее описывать и распознавать, чем предыдущие, потому что у него меньше чётко очерченных особенностей, с одной стороны, и множество внешне противоречивых признаков — с другой»*². Достаточно

¹ Единственным исключением можно считать любящий тип, в котором автор выделяет два подтипа. Однако характеристика этих двух подтипов сводится всё равно к единой черте — стремлению к единению (через растворение в другом, или через растворение другого в себе).

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.71.

вспомнить образ влюбленного с изображения на шестом Аркане в Таро Освальда Вирта, где он предстаёт в одежде, сшитой из разноцветных лоскутков (иллюстрирующих его внутренние противоречия и сомнения), чтобы понять насколько точно в своих высказываниях Ассаджиоли подошёл к описанию тех архетипических черт, которые тарологи трактуют сквозь призму Аркана «Влюблённый».

*«Главное в художественно-творческом типе — это гармония... Однако в мире людей нет изначальной гармонии, она дается нам в результате жёсткого, зачастую длительного и болезненного конфликта»*¹. Стремление к этой гармонии может принимать облик постоянных сомнений в выборе пути или ином существенно важном выборе (Аркан VI). Оно может облекаться в траурные одеяния переживания болезненного отмирания чего-то отжившего и сопутствующих этому процессу сомнений в том, необходимо ли отпустить уходящее и начать двигаться дальше или нужно бороться за возможность возвращения потерянного (Аркан XIII). Но также это внутреннее стремление к вселенской гармонии может облачаться в стальные латы ожесточённой внутренней борьбы с призраками прошлого во имя своего будущего (Аркан XXI). Во всех этих Арканах со всей очевидностью проступают черты художественно-творческого типа — его непреодолимое влечение к перерождению в мире гармонии, красоты и баланса, достигаемых через отчаянную конфронтацию: решительное сжигание всех мостов или болезненно затянувшееся дление «холодной войны».

У людей данного типа мы можем наблюдать *«...разительные внутренние и внешние конфликты, неудовлетворённое честолюбие, метания между полярными противоположностями, становимся свидетелями их борьбы с сопротивлением внешнего мира и собственной личности»*². В Таро, со времени его оккультного истолкования, шестой Аркан стал воплощением малой конъюнкции³. Ассаджиоли пытается описать весьма близкий процесс, который он называет творчеством или созиданием. Созидание, в версии Ассаджиоли, это то, что происходит *«...в результате взаимодействия и соединения противоположных элементов...»*⁴. Это порождение *«...третьего качества или элемента...»*⁵. Именно это является истинным творческим актом, реализация которого возложена на людей художественно-творческого

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.71.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.71.

³ Малую конъюнкцию находим в сцене бракосочетания Короля и Королевы, красочно изображенного в «Таро Тота» Алистера Кроули, или в акте единодушного выбора Адамом и Евой плода с Древа Познания в саду Эдемском (из Таро Уэйта).

⁴ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.71.

⁵ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.72.

типа. Причём противоположности, при помощи которых люди подобной психической организации пытаются установить гармонию, могут носить не только материальный характер, но относиться к категории времени и его интенсивности.

«Одно из самых заметных отклонений от нормы, свойственных данному типу, — чередование периодов бездеятельной пассивности и лихорадочной активности»¹. Может показаться, как в случае с поверхностным прочтением стандартного рисунка шестого Аркана, что пассивность (как и аллегория порока на карте) — есть то, что мешает активности (аллегии добродетели), приводящей к зримому результату. Но на самом деле, как считает Ассаджиоли, здесь всё обстоит иным (более сложным) образом. Периоды внешней пассивности являются не праздностью, а аккумулярованием энергии, расставанием со штампами прошлого, а подчас бессознательным вынашиванием и проработкой будущего произведения или идеи. Активный же — деятельный период — есть не более чем сознательная реализация тех процессов, которые происходили возможно несоизмеримо более длительное время, чем требуется на их воплощение.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что если на карте «Влюблённый» не появилась бы фигура порока и персонаж этой карты не задумался, не сражался сам с собой и не решил в итоге свою дилемму в пользу добродетели, то никакого становления его как личности вовсе бы не произошло. Т.е. ценным здесь оказывается не конечный результат — выбор пути добродетели, а сам период раздумий, внешне который мог восприниматься как праздное времяпровождение и бездействие. Добродетелен не тот, кто исходя из контекста своей жизни попал в такую ситуацию, в которой он не вредит ни себе, ни другим людям. Добродетелен тот, кто смог выбрать для себя этот путь тогда, когда шансов на его реализацию, казалось, нет вовсе. Тот, кто сказал себе «пан или пропал!» и смог поставить на кон всё, что у него было. Первый — отличный представитель общества, над которым господствует пятый Аркан, последний — тот, кто рискнул шагнуть в границы шестой карты Таро.

Период длительной пассивности перед решительным шагом может нам многое прояснить и относительно тринадцатого Аркана, именуемого «Смерть». Ведь это не только карта обновления (с которым всегда ассоциируются истинно творческие личности), но и карта длительного и болезненного отмирания, подчас происходящего на уровне совершенно неподвластном нашему сознанию. Действие же шестого Аркана, входящего в состав третьего септенера («Суд/Ангел»), может быть проиллюстрировано словами Ассаджиоли, в которых он приводит один исторический образчик творческого психотипа: «Пример этого типа вспомнить нетрудно: Шекспир, который почти магической властью своего творческого гения преображал исторические и былинные сюжеты,

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.75.

наполняя их новой жизненной силой и свежим драматизмом...»¹. Вот оно — идеальное «возвращение прошлого», воскрешение, как перерождение, с которым тесно ассоциируется Аркан «Суд/Ангел» представленное во всей своей красе на примере бессмертного театрального творчества великого драматурга.

Духовный огонь творчества, преображающий своим прикосновением наши сердца, создающий и разрушающий одновременно, не может быть описан в точных научных формулировках и, возможно, по этой причине Ассаджиоли практически не даёт никаких советов по развитию представителей художественно-творческого типа — так как дать им рекомендацию может лишь их собственный внутренний голос, их противостояние с самим собой и их бескорыстная борьба за просвещение и становление всё более и более высоких эстетических стандартов.



Научный тип

Последний психотип согласно системе Роберто Ассаджиоли — это научный тип личности, который я соотношу с последними картами каждой из седмиц Таро, а именно: «Колесничий», «Умеренность» и «Мир». Для лучшего понимания такой атрибутации нужны разъяснения. Начнем с самого простого и лежащего на поверхности — с изображений на картах и их названий. Из первой седмицы лишь на одной из карт мы находим плод человеческих изобретений². Причём не просто какое-то изобретение, но одно из определяющих для человеческого сообщества. Вплоть до настоящего времени примордиальные культуры подчас оцениваются по тому, изобрели ли они колесо или нет, что является «лакмусовой бумажкой» степени их цивилизационного развития.

На карте же Таро «Колесничий» изображено не просто колесо, а боевая или триумфальная колесница — едва ли не вершина технологий древнего мира, «хай-тек», который сейчас было бы правомочно сопоставить с новейшими транспортными средствами и механизированными боевыми единицами, состоящими на вооружении наиболее прогрессивных армий. Таким образом научное мышление вплетается в Старший Аркан Таро, причём на самой его последней ступени, — а значит и самой важной. Достаточно вспомнить не только римские триумфальные шествия, на которых последовательно проходили колесницы всё более и более влиятельных фигур, но и «Триумфы» Петрарки, где каждая последующая аллегория «побивает» своей силой предшествующую ей. Таким образом в Таро, созданном в эпоху Возрождения, когда сформировался новый тип человеческого общества — общества направленного на прогресс и агрессивную экспансию цивилизации,

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.79.

² От лат. *inventio* — «изобретение».

уже на уровне символических изображений мы видим те процессы, последствия которых станут очевидны лишь в XX веке.

Следующая карта (Аркан «Умеренность»), замыкающая собой второй септениер Таро, в не меньшей степени связана с наукой, чем «Колесничий». И здесь дело не только в том, что науке требуется умеренность или что соединение божественного (интуиция) и земного (практический опыт) является необходимым условием научного прогресса: образ девы или ангела, смешивающих содержимое двух сосудов (с вином и с водой) — отсылает нас к совершенно конкретной практике античного мира, из которой, возможно, в конечном счёте и вышла алхимия. Разбавление вина водой — процесс, при котором вино сохраняет свой вкус, но лишается способности приносить сильное опьянение. Это попытка контролировать свойство вещества посредством разумного использования имеющихся ресурсов. Думаю, неслучайно именно этот Аркан в колодах оккультного Таро двадцатого столетия сначала был назван «Искусство» (в «Таро Тота» Алистера Кроули, в честь Искусства алхимии), а затем и вовсе «Алхимия» (в колодах *Baphomet: The Tarot of the Underworld* и *Der Akron Tarot*).

Название же «Умеренность» и типичные свойства как этой добродетели, так и данного Аркана также имеют непосредственное отношение к науке. Напомню, что второй септениер является медиантой между внутренним миром человека и внешним, объективным миром. В данном контексте под умеренностью можно понимать умение и осознание как возможностей и ограничений человеческого восприятия и нашего мышления как такового, так и возможностей и ограничений техники, дающей «объективные» данные об окружающей нас реальности. Баланс между внутренним и внешним, между миром человека и остальным миром, в который он, как его составная часть вписан — это тоже умеренность, более того — это умеренность по преимуществу.

Последняя карта «Мир», относящаяся к объективированной седмице Старшего Аркана, пожалуй, в наименьшей степени нуждается в комментариях, так как это и есть объект исследования науки. Законы мироздания — вот что интересует учёных, принадлежащих к самым разнообразным направлениям научного знания, от гуманитарных наук, до естественных. История общества или история религиозных идей, филология или биология, физика или математика — все они обращены к тому, что в символических картинках Таро названо «Миром», последней ступенью восхождения, за пределами которой нет уже ничего или лежит то, что не поддается графическому отображению.

Так что, на самом деле, не удивительно, что последний рассматриваемый нами тип личности — это научный тип, так как в колоде Таро нет лучшего соответствия для него, чем последние карты каждого септениера. Такое сопоставление позволяет по новому взглянуть на привычные нам образы и понять, что мы часто недооцениваем широту их амплификационного ряда и стремимся сократить его до нескольких «базовых ассоциаций», чем наносим системе Старших Арканов непоправимый ущерб, обесценивая эти образы и превращая их в «просто оракул» или что-то вроде «печенья с предсказаниями».

Разобравшись в том, что наука действительно имеет связь с последними картами каждой из седмиц Таро, следует приступить к более важному сопоставлению — сравнению научного типа мышления (в версии Роберто Ассаджиоли) и тех представлений, которые накопились об Аркане «Колесничий» (а также «Умеренность» и «Мир») на протяжении многовековой истории карт. Как пишет Ассаджиоли: *«У людей научного типа есть нечто, отличающее их от всех остальных. Это качество в его коренном и полном выражении можно рассматривать как современный продукт западной цивилизации начиная с периода Ренессанса»*¹. Т.е. сам автор психосинтеза утверждает, что такой тип мышления является не только современником карт Таро, но, и, судя по всему, наиболее молодым психотипом. *«Современный путь развития культуры выдвинул чётко очерченный, безошибочно узнаваемый психологический тип человека, чей идеал и главная задача — беспристрастный поиск конкретного объективного знания»*². Представитель данного психотипа стремится к тому, чтобы постигнуть «функцию космического механизма», так красочно изображенного на последней, двадцать второй карте Таро.

Как и в предшествующих случаях, достоинства и недостатки данного типа, изложенные Ассаджиоли, практически точно укладываются в описание типичных свойств рассматриваемых нами Арканов. Из недостатков данного психотипа Ассаджиоли выделяет: гордость и высокомерие — типичные теневые свойства изнанки седьмого Аркана. А из достоинств: *«...подлинное смирение, рождённое пониманием того, что жизнь содержит в себе тайну»*, такой человек *«...способен пожертвовать собой. Он может рисковать своей жизнью, как это сделали супруги Кюри ради того, чтобы открыть и произвести ценный химический элемент...»*³. Это тот, кто изливает всю свою жизнь в чашу науки, не утаив ни капли. Разве это не тот же самый образ рыцаря, который мы встречаем на седьмом Аркане в «Таро Тота» Алистера Кроули, который самоотверженно приносит в жертву кровь своего сердца во имя высшей цели? Однако рыцари, искавшие некогда чашу Грааля, которая могла бы накормить голодающих и исцелять страшные недуги, в наши дни переместились в лаборатории и там ищут (и подчас даже находят), то, что может сделать этот мир менее агрессивной средой для развития человечества⁴.

Впрочем, главную параллель между изображением и символизмом карты Таро и научного психотипа я оставил напоследок, так как данный аргумент будет наиболее весомым и наиболее интересным. Как

¹ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.83.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.83—84.

³ Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.86.

⁴ Неоднозначность достижений научного прогресса и многогранность научного психотипа лишь подтверждают то, что в системе Ассаджиоли, как и в Таро, существует четыре более или менее стабильных фигуры и три мутабельные, идущих в завершении септенера.

известно, в оккультной традиции интерпретации двух сфинкс¹ или двух коней в упряжке «Колесничего» толковались как Логос и Эрос, умелое управление которыми и возвышает человека над его «естественным» существованием. А вот что читаем в тексте Ассаджиоли: в процессе самореализации научного психотипа «...должны возникнуть отношения взаимосвязи между стремлением к знанию и другими человеческими качествами. Важнейшее из них — между интеллектом и любовью, двумя принципами, которые греки называли Логос и Эрос»². Два других «коня», запряженные в колесницу науки — это анализ и синтез, о которых также не забывает упомянуть Ассаджиоли.

Есть и ещё одна диада — два типа людей, которые относятся к научному типу. Те, кто иницируют новые процессы в понимании мира и те, кто распространяют эти знания — буквально «развозят» их по всему миру («Миру!»), тем самым умножая действенную силу первоначального открытия. Но и те и другие, на самом деле «едут» на колеснице, которой управляют лишь отчасти, так как сколь бы велико не было открытие или даже научная революция, её основания всегда лежат в уже существующем научном опыте и его методах, даже если суть научной революции будет заключена в отрицании или переосмыслении их.

Колесничий, восседающий на боевой колеснице, через обращение к технологиям повышает свои природные возможности как в скорости передвижения, так и в защищённости. В книге «Лики мистерий» я описывал «Колесничего» в качестве «выбравшего» — это тот, кого мы узнаём по совершённому им выбору, когда выбор оказывается визитной карточкой выбравшего. Для нашей цивилизации именно научный тип мышления является тем, что определяет её как «нашу» и Аркан «Колесничий» — это аллегорический образ колоссального интеллектуального механизма, при помощи которого человек отчаянно сражается с агрессивной средой своего обитания, со смертью, рабством, нищетой, болезнями, и другими «драконами», угрожающими современному человеку испепелением его трудов и его культуры.



Все вышеприведённые параллели к картам Таро из области психологии, алхимии, религиозных концепций и привычных для жизни ренессансной Европы аллегорических фигур являются во многом случайными и не должны рассматриваться ни как своего рода иерархический порядок по степени влияния на карты, ни как исчерпывающий список тех феноменов, которые повлияли на многовековую историю колоды Таро. Цель, которую я преследовал, когда писал этот раздел книги была лишь в том, чтобы

¹ Я использую это слово в женской его ипостаси, так как оно происходит от греческого слова сфинга, что значит «душительница». Как мне кажется, в эзотерическом дискурсе очень важно ассоциировать это мифическое существо именно с «женским» началом, имеющим в герметических текстах совершенно определённый ракурс истолкования.

² Ассаджиоли Р. «Типология психосинтеза. Семь основных типов личности» / Р. Ассаджиоли — М.: «Мир Урании», 2008 г. — С.91.

показать, как на первый взгляд достаточно автономные системы могут корреспондировать между собой и, смешиваясь, порождать огромное количество сложноразличимых, но всё же существующих и воздействующих на культурный контекст своего времени смыслов. Подобных параллелей значительно больше, но для подробного их рассмотрения потребовалось бы отдельное издание, посвящённое исключительно такой междисциплинарной проблематике.

Безусловного внимания заслуживает параллель между иудейскими каббалистическими учениями и картами Таро (особенно если учесть тот факт, что герцоги Висконти и Сфорца, при чьём непосредственном участии, судя по всему, появились первые колоды Триумфов, были весьма милостивыми к евреям в Милане, что было не особенно характерно для владык эпохи Ренессанса). Нельзя оставить без внимания нумерологию, хиромантию и целый блок иных оккультных систем, в тот или иной момент времени контактировавших с картами Таро. Оказал влияние на Таро и масонско-розенкрейцерский символизм, а также сложившиеся задолго до него принципы европейской геральдики. Однако, всё это просто невозможно вписать в качестве предисловия к книге, основной целью которой является анализ Старшего Аркана Таро.

Что-то было уже рассмотрено мной в книге «Лики мистерий», что-то в книге «Таинство пути», так что считаю более подробный анализ всех этих многочисленных параллелей, в той или иной степени связанных с картами, в данном издании не уместным. Возможно, заинтересовавшись приведёнными мной выше точками пересечений, читатель сам решит провести «расследование» и выстроит свою собственную систему влияний и взаимовлияний между различными культурными феноменами и картами Таро, впрочем, это уже будет совершенно иная история.

В качестве последней параллели, вероятно, наиболее далекой (а, возможно, и нет) дабы завершить эту часть книги я выбрал уникальный в своей устойчивости ко времени и изменениям в культурном пространстве феномен — это шлукбильдхены (*Schluckbildchen*) или картинки для глотания. Шлукбильдхены были особенно популярны в эпоху формирования эзотерического Таро — т.е. в XVIII—XIX века. Они представляли собой листы бумаги, на которых были напечатаны (или нарисованы) святые, мученики или Богородица с младенцем, а также различные символы христианской церкви. Их использовали в качестве магического средства от болезней. Шлукбильдхены могли как проглатывать целиком, так и использовать при приготовлении «целебной пищи», к примеру, в измельчённом виде их могли добавляться в хлеб или иную выпечку.

Как свидетельствуют источники, такие «листки от недугов» были достаточно популярны в Германии, Дании, Швейцарии вплоть до начала XX века. Причём их давали в качестве лекарства не только людям (понимающим что изображено на картинке), но и животным — тем самым приписывая магическое влияние не взаимодействию человеческой души и сакральных символов, но непосредственно самой материальной форме



Рис. 57

картинок. Помимо поедания, такие картинки могли использоваться и в более традиционной для священных образов форме — их носили с собой в качестве оберега, а также ими украшали жилище и праздничный стол. К слову, некоторые из изображений шлукбильдхенов напоминают типические образы Арканов Таро, которые связаны с религиозной тематикой (прежде всего: «Папа», «Суд/Ангел», «Мир»). В качестве примера, привожу изображение фрагмента неразрезанного листа *Schluckbildchen* с изображением, напоминающим понтифика из колод Таро (рис. 57).

Взаимовлияние между картами Таро и традицией изготовления шлукбильдхенов не изучена и, возможно, непосредственной связи здесь нет вовсе. Однако использование магических картинок таким специфическим образом не может не заставить нас задаться вопросом: а что, если карты Таро в тот или иной период истории могли использоваться также? А что, если сделать из факта существования в европейской культуре традиции шлукбильдхен «крамольное» предположение, что карты Таро с изображением «благих символов и знаков» могли поедаться или использоваться в качестве оберегов, которые носили с собой вне колоды как системы? Тогда это смогло бы объяснить, почему зачастую в тех или иных исторических колодах позитивных образов сохранилось едва ли не меньше, чем негативных.

Впрочем, читатель должен понять меня правильно: я совершенно не настаиваю на том, что хотя бы раз за всю историю карт какая-либо карта была съедена в магических целях (хотя и не отрицаю такую возможность). Я лишь хочу показать, что не бывает совершенно автономных систем, а это значит, что допущение о возможности магического использования карт Таро и в качестве жертвенного объекта для очищающего огня и в качестве лекарства, которое следует проглотить, дабы исцелиться или получить нечто желаемое может иметь место.

Именно эта традиция (*Schluckbildchen*) на первый взгляд совершенно не связанная с Таро, как мне кажется, способна продемонстрировать как знание одного культурного феномена способно изменить наш взгляд на другой культурный феномен, а правильными ли окажутся наши взгляды с исторической точки зрения или ложными — это уже совершенно иной

вопрос. Система Таро в наши дни переживает значительный дефицит идей в её интерпретации и истолковании её истории, в частности, так что предположения и гипотезы, имеющие под собой хотя бы косвенные свидетельства могут стать плодотворными для порождения более разветвлённых констелляций и обнаружения более широких сетей и связей между самыми разнообразными традициями, школами, системами взглядов и просто отдельными феноменами нашей многовековой культуры.

XV



LX

XVI



LXX

XX



XX

XXI



LXX

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



ТРЕТИЙ СЕПТЕРНЕР СТАРШЕГО АРКАНА

« Образцы карт из третьего септенера удивительной колоды Таро, созданной по сюжету оперы К. М. фон Вебера «*Freischütz*» («Вольный стрелок») в 1824 году (автор — *J. Wolf*, издатель — *C. L. Wüst*). Уникальность этой колоды в том, что Арканы соответствуют не только классическому порядку колоды Таро, но и идут по сюжету оперы от её начала до финала, нигде не нарушая логику повествования. Карты далеко не всегда идентичны традиционным значениям Арканов, но сама попытка увидеть 22 карты Таро в их стандартной очерёдности в перипетиях сюжета какого-либо произведения искусства весьма примечательна.



Символизм и очерёдность карт третьего септенера в наибольшей степени связаны с христианской традицией «Хождений»¹, известной благодаря многим апокрифическим текстам. Одним из самых значительных и популярных из них, пожалуй, является «Хождение апостола Павла по мукам», также именуемое «Слово и видение апостола Павла». В этом апокрифе в видении, разворачивающемся перед святым, на грешную человеческую природу Богу последовательно жалуются земля, Луна и звёзды, а также Солнце, после чего апостол Павел, ведомый ангелом, лицезрит демонов Ада и ангелов райских куш.

Если аллегорическая фигура (Аркан «Умеренность»), венчающая второй септениер Таро, ещё хоть в какой-то степени была связана с человеком, так как добродетель умеренности — это качество, присущее человеческой душе, качество, которое восхвалялось в людях далеко не только в христианской культуре, но и в античности, и во многих восточных традициях, то следующие за ним Арканы третьего септенера: «Дьявол», «Башня», «Звёзды», «Луна» и «Солнце» демонстрируют уже совершенно далёкие от человека силы. Это надземный мир божественной машинерии, столь подробно описываемый во многих апокрифических текстах и документах иных богоискательских традиций.

Можно представить себе, что «Дьявол» Таро воплощает собой собирательный образ обитателей Ада, а «Башня»², «Звёзды», «Луна» и «Солнце» — это инстанции, обращающиеся к Богу с жалобами на грешную людскую природу из «Слова и видения апостола Павла». В таком случае оставшиеся три Аркана последней седмицы: «Суд/Ангел», «Мир» и стоящий во французской оккультной традиции между ними Аркан «Дурак/Шут» — это эзотерическое воплощение христианского концепта о триедином Божестве. «Суд/Ангел» — это намёк на Христа: того, кто придёт судить живых и мёртвых. «Мир» или «Новый Иерусалим» — венчающая мироздание корона Бога Отца³, а между ними находится Дух Святой, который не имеет номера, а *«веет, где хочет»* соединяя *то и это* аллегорически изображённый в виде нищего, так как сказано: «блаженны нищие духом».

Безусловно, это лишь одна из версий и концепт христианской Троицы. мог быть воплощён в Старшем Аркане иначе. К примеру, карта «Дурак/Шут» может вовсе исключаться из последнего тернера, и тогда в качестве знаков Божественной Троицы выступят Арканы:

- «Солнце» — иногда изображаемое в виде всадника-Христа;
- «Мир» — Дух Святой (*Anima Mundi*);

¹ Я сознательно не включил данную параллель в первую главу книги, чтобы остановиться подробнее на этом вопросе здесь — так как символизм хождений близок прежде всего третьему септениеру Таро, а не всей совокупности Старшего Аркана.

² В данном случае «Башня», очевидно, является олицетворением жалобы земли — так как может отсылать к мифу о вавилонском смещении языков — т.е. к самой грандиозной постройке на земле ветхозаветного времени.

³ Именно так именуется эта карта в первом списке Старших Арканов Таро *Sermones de Ludo Cum Aliis «El mondo (cioe Dio Padre)»* — «Мир» (т.е. Бог Отец).

- «Суд/Ангел» — Бог Отец в своей грозной ипостаси (напомню, что на некоторых ранних картах «Суд/Ангел» действительно был изображён именно Бог Отец).

В таком случае выпадающий из заключительной Троицы Аркан «Дурак/Шут» мог выполнять совсем не благую роль в колоде Таро, о чём можно долго и пространно писать, приводя различные исторические подтверждения «за» и «против», но, впрочем, лучше это отложить до главы, посвящённой анализу данной карты.

Самое же важное, что третий септениер показывает колоссальную зависимость образной сферы от христианской традиции, причём в её апокрифической версии. К апокрифической традиции «Хождений» отсылает нас и сам переход со второго септенера на третий. Согласно устным и письменным преданиям, после смерти человека его душу встречают ангел или демон (в зависимости от нравственности жизни, прожитой им) и она либо низвергается в глубины Ада, либо обретает надежду на спасение в Чистилище, либо же, для избранных чистых душ, ей находится место со святыми в Раю. Именно этой логикой руководствуется архитектура третьего септенера. Прошу заметить, что согласно традиционным христианским представлениям, после смерти человека его душа уже не в силах повлиять на свои перемещения и направляется туда, куда укажет ей Высший судия, так что даже на уровне первоисточника (апокрифических преданий) феномены, представленные в третьем септенере, являются **не зависящими от человека** и даже в каком-то смысле обращёнными не к нему, а к самой вечности.

Третья седмица являет нам образы, наиболее отстранённые от «человеческого» начала. Как справедливо отмечал ещё Папюс, только на картах третьего септенера появляются здания и иные постройки, причём в значительных количествах: это и пьедестал Дьявола, и сокрушаемая молнией башня, и две сторожевые башни на карте «Луна», и стена во многих версиях карты «Солнце», массивные каменные склепы в Аркане «Суд/Ангел», и, наконец, целый город, изображённый на старинных картах «Мир» — последняя точка воплощения, мысль, высеченная в камне. Это Философский Камень, которого искали алхимики эпохи зарождения карт Таро. Камень, в котором чаянья души обретают эрмимую и материальную форму.

Напомню, что первый септениер представлял собой своего рода маски — модели для идентификации субъекта, а также концепции различного социального и онтологического статуса человека — т.е. непосредственно был обращён к каждому, а значит и к нам лично. Второй септениер демонстрировал взаимодействие между нами и окружающей нас ситуацией и несмотря на то, что именно во второй седмице человек должен был научиться пассивному восприятию мира (Аркан «Повешенный» и последующие две карты), тем не менее речь всё время шла о человеке — он был важной составляющей картины этих Арканов, был одним из ключевых элементов концепции взаимодействия с миром. Третий же септениер словно бы вовсе исключает человека из своего «послания». Он демонстрирует

нам явления в их объективной чистоте. Даже образ Дьявола представлен здесь не в качестве искуителя, а абстрактно, как фигура воплощённого инобытия — бытия Другого. Звёзды, Луна и Солнце будут сиять на земле и после нашего исчезновения — они могут научить нас чему-то, но у них нет такой цели, они «холодны» или «горячи» лишь с нашей чисто человеческой точки зрения. Этот нечеловеческий, почти непереносимый «огонь» и «лёд» бездн и высей третьего септенера существенно отличает его от первых двух седмиц Таро, хотя путь к таким категориям уже и был подготовлен финальными картами второго септенера.

Впрочем, третья седмица может быть прочитана и в ещё более отстраненном от человека ключе — как постепенное нарастание света (ведь согласно святоотеческой традиции «*Бог есть Свет*»). В Аркане «Дьявол» этот божественный свет сокрыт от нас, мы его не видим — ведь Дьявол или грешник мыслился как тот, кто лишён возможности лицезреть Бога, а значит лишён его света. На карте «Башня» свет уже появляется, но он дан в виде краткой вспышки молнии¹. Это разрушительная вспышка гнева Господня, но несмотря на ужас, который она несёт с собой, эта ситуация всё же есть *присутствие* Божества и это лучше, чем полная невозможность его лицезреть. Это редкий и иррегулярный свет, но всё же свет!

Следующие три Аркана постепенно демонстрируют нарастание света — это звёзды, малое светило (Луна) и светило великое (Солнце). И лишь после этого появляется истинный свет — подлинный свет величия божества, сначала в виде ангельского присутствия («Суд/Ангел»), а затем и в виде самой Славы Господней («Мир»). Третий септнер — это путь из чёрной мглы, где нет никакого просвета, из таких адских расщелин, где вовсе нет Блага, к самым высотам Эмпирея: к воплощённой идее Божественного Света, о котором можно прочесть не только у христианских мистиков, но и в религиозных текстах других конфессий.

Примечательно, что третий септнер демонстрирует наибольшую историческую стабильность. Карты от Аркана «Дьявол» до Аркана «Солнце» были выстроены в привычном для нас порядке с первых же списков Таро и первых нумерованных карт. Изменениям подвергались лишь последние три карты этого септенера, воплощавшие в себе концепцию явленного Божества². Таким образом именно третий септнер Таро с самых ранних своих версий в наибольшей степени демонстрировал ключевую идею Старшего Аркана — «лестницу в небо», столь популярную в христианской апокрифической литературе. Если путь восхождения от *фокусника* к *победителю* или от *меры* к *умеренности* был не столь очевиден, то дорога, ведущая от сердцевины Ада, где прикован сам Люцифер, до самых высот Нового Иерусалима наглядна настолько, что не нуждается в комментировании.

С одной стороны, это упрощает постижение карт третьего септенера, с другой же, напротив делает их почти полностью закрытыми для чтения,

¹ Карта иногда так и именовалась — «Молния».

² В *Sermones de Ludo Cum Aliis* это: «Суд/Ангел», «Правосудие/Справедливость» и «Мир» (именно в таком порядке).

ведь в них человек и человеческое начало уже вовсе не представлены, а значит, символические картинки намекают нам, что к ним не применимо и человеческое восприятие. Даже лицезреть откровения этих финальных карт колоды, мы ощущаем, что стали случайными соглядатаями и мистерия, разыгрывающаяся в них, ниспослана не нам, а изливается из запредельных высот во имя самое себя. Это закономерности мира как такового, а не мира людей.

С одной стороны, третий септениер — это ключ к выходу за пределы человеческого бытия, но с другой стороны, это абсолютный предел, так как полного выхода за рамки человекообразной модальности внутри нашей культуры просто не может произойти. Так что не случайно в самом конце этой седмицы появляется загадочная карта «Дурак/Шут» — одновременно и совершающая трансценденцию выхода за пределы «человеческого, слишком человеческого», и в то же самое время в безумии своём претендующая на истину в последней инстанции¹.

Самое же грандиозное открытие ожидает ищущего в той точке, которая на первый взгляд может показаться концом пути. Лишь дойдя в своём мистическом паломничестве до Аркана «Мир», мы осознаём, что *внешнее* это *внутреннее*, а *внутреннее* — *внешнее*. Мы начинаем понимать обратимость первого и третьего септениеров, а точнее, сами понятия *внутреннего* и *внешнего*, *восходящего* и *нисходящего* упраздняются в последней пиковой точке. Пройдя такой путь восхождения (или нисхождения) от «Мага/Фокусника» к «Миру», колода Триумфов «переворачивается», словно песочные часы и всё начинается сызнова, но в обратную сторону. И этот путь не такой же, каким был прежде, хотя и имеет то же направление — ведь «песочные часы перевернулись» и то, что казалось самым верхом, обратилось в нижнюю точку пути.

Каждая карта, каждая ситуация, которая уже была пройдена, решается теперь в ином порядке (от «Мира» к «Магу/Фокуснику»), а значит каждая из этих карт-ситуаций будет иной и будет нести в себе новый опыт. Более того, когда мы вновь дойдем до конца, до последнего предела, до карты «Маг/Фокусник» всё начнется сначала! Но это опять не будет простым повторением того же самого, так как теперь мы уже будем подниматься, имея опыт прохождения Арканов как в одну, так и в другую сторону, а значит начнём замечать совершенно иные детали нашего пути.

Постепенно мы будем приближаться как к виденью мельчайших деталей мира, так и к виденью нашего способа смотреть на мир — т.е. к себе. Это поистине бесконечная история. Возможно в какой-то момент, пройдя все мыслимые ситуации десятки раз, мы поймём, что нет никакого восхождения или нисхождения — есть лишь смена ситуаций и отношений, смена их в пространстве и времени, а также наличие большей или меньшей толики опыта для решения этих проблем в этих новых и новых ситуациях. Нет ни внутреннего, ни внешнего, ни подъемов, ни падений — есть бесконечное

¹ Дурак — как тот, кто абсолютно убеждён в истинности своего знания и своей точки зрения. Такой взгляд на карту «Дурак/Шут» характерен для некоторых традиций французской школы Таро.

развёртывание, чего-то чем мы отчасти являемся, а отчасти нет и это развёртывание, сравнимое с бесконечно расширяющейся Вселенной, не имеет конца или, напротив, ежечасно воспроизводит свой конец. Это и есть то, что можно бы было назвать Путь. И, возможно, не случайно ранние карты Таро не имели последовательного порядка, обозначенного на них номерами, ведь карты могут выпасть в любой очерёдности и в любых самых необычных сочетаниях. Это и есть развёртывание всё время нового того же самого — где сам факт повторения уже говорит об обновлении, так как при повторении мы замечаем в нём то, чего не замечали прежде.

С какой бы мы не начали стороны — мы движемся в одном и том же направлении, которое можно понимать, как «от себя» или «к себе». Так, продолжая постигать смыслы каждой из карт, продолжая нанизывать каждую новую идею, каждую новую ситуацию, миф, сновидение, или произведение искусства на хребет того или иного Аркана, в конечном итоге мы неизбежно поймём, что всякая из трижды по семь номерных карт колоды Таро в каком-то парадоксальном смысле тождественна любой другой: каждая из них включает и все остальные. Когда мы сможем расширить наше представление о мире и нас самих до такой степени, тогда лестница духовного восхождения обретёт свое первоначальное значение, как лестница Иакова, которая соединяет Небо и Землю. В этом трансгрессивном значении, о котором проще сказать, чем суметь его прожить или осознать во всей своей полноте, все Триумфы есть лишь грани воплощения *отсутствия*, условно выраженного в Таро картой «Дурак/Шут». Эту карту, если позволить себе полёт фантазии, в идеале нужно было бы сделать из антиматерии, из того, что является не просто белым листом бумаги, а тем, что «не есть». Другая, более реалистичная версия возможного воплощения этой карты — зеркало: отражение смотрящего и отблеск того, что наличествует вокруг. В различных местах и в разное время, смотрясь в зеркало, можно увидеть там абсолютно любую ситуацию, образ, состояние, которые можно было бы проиллюстрировать сочетанием всех Триумфов как по отдельности, так и в любой их взаимосвязи.

Не имея возможности разместить главу про Аркан «Дурак/Шут» в несуществующем месте, где-то за пределами Арканов, а также, не впадая в искушение сделать две главы про эту карту (между Арканами «Суд/Ангел» и «Мир» и после всех трёх седмиц) я решил завершить исследование Старшего Аркана именно «Дураком/Шутом» во-первых, по причине его наибольшей сложности, а во-вторых, из-за неоднозначного статуса этой карты даже в тех системах, в которых она стабильно находится на двадцать первом месте, перед последней картой Старшего Аркана. Читатель должен понимать, что мой выбор определён не моей приверженностью к какой-либо определённой школе (к примеру, О. Вирта, где этот Аркан завершает колоду), а тем, что карта «Дурак/Шут» не входит в структуру третьего септенера ни в одной из серьёзных оккультных традиций. Где бы ни находился Аркан «Дурак/Шут» — он воплощает собой «выпадение», незаполненное пространство или напротив, «довесок», излишек, то, чего «не надо бы», как сказал бы Ж. Лакан, но данная карта

никогда не является рядоположенной, равноправной прочим «действующим лицам» Триумфов¹.

Итак, уже было сказано достаточное количество слов о третьей седмице Таро. Был пройден путь от «Дьявола» до «Мира» и даже дальше, к иномирной трансгрессии, ведущей куда-то в небытие («Дурак/Шут»). Теперь же предстоит вернуться с небес на землю, а точнее даже спуститься в её недра, чтобы обратиться к самому началу третьего септенера — к Аркану «Дьявол» и вновь пройти все ступени последнего посвящения, на этот раз уже предельно подробно. Ибо как сказано в алхимической максиме: *«Посети недра Земли — и путём очищения там обретёшь сокровенный камень»*.

¹ Даже когда карта «Дурак/Шут» входит в структуру отражённой в Таро христианской Троицы, всё равно она не является рядоположенной остальным семи последним картам, а воплощает собой скорее идею тотальной связи, притяжения одной карты к другой; как и сам Святой Дух, который всегда незримо и бессловесно присутствует в библейском повествовании, скрепляя его своим присутствием.



АРКАН XV

ДЬЯВОЛ, ПЛУТОН, ТИФОН, ЗМЕЙ,
АНТИХРИСТ, АСТРАЛЬНЫЙ СВЕТ,
БАФОМЕТ, ДЕМОНЫ
PERDITORUM RAPTOR,



◀ Сэр Джозеф Ноэль Патон «Сатана наблюдает за спящим Христом» (1874 г.).



Одни восстали из подполий,
Из ссылок, фабрик, рудников,
Отравленные тёмной волей
И горьким дымом городов.

Другие — из рядов военных,
Дворянских разорённых гнёзд,
Где проводили на погост
Отцов и братьев убиенных.

В одних доселе не потух
Хмель незапамятных пожаров,
И жив степной, разгульный дух
И Разиных, и Кудеяров.

В других — лишённых всех корней —
Тлетворный дух столицы Невской:
Толстой и Чехов, Достоевский —
Надрыв и смута наших дней.

Одни возносят на плакатах
Свой бред о буржуазном зле,
О светлых пролетариатах,
Мещанском рае на земле...

В других весь цвет, вся гниль империй,
Всё золото, весь тлен идей,
Блеск всех великих фетишей
И всех научных суеверий.

Одни идут освобождать
Москву и вновь сковать Россию,
Другие, разнуздав стихию,
Хотят весь мир пересоздать...

И там и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
«Кто не за нас — тот против нас»...

*Максимилиан Александрович Волошин
«Гражданская война»*

Ночью гнали разутых, голых
По оледенелым камням,
Под северо-восточным ветром
За город в пустыри.

Загоняли прикладами на край обрыва.
Освещали ручным фонарём.
Полминуты работали пулемёты.
Доканчивали штыком.

Ещё недобитых валили в яму.
Торопливо засыпали землёй.
А потом с широкою русскою песней
Возвращались в город домой.

Максимилиан Александрович Волошин
«Террор»

Насилье родит насилье,
и ложь умножает ложь;
когда нас берут за горло,
естественно взяться за нож...

Николай Николаевич Асеев
«Надежда»

Ключевые слова:

- зло во всех его формах
- гнев
- неистовая одержимость какой-то идеей
- враг
- инобытие
- взгляд, направленный на нас
- взгляд на мир с отличной от нашей позиции
- конгломерат
- астральный свет (по Элифасу Леви)
- враг единства и однородности (по Освальду Вирту)



Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Самэх* (между сфирот Тифэрэт и Йесод)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Аин* (между сфирот Тифэрэт и х'Од)

Гематрия буквы Самэх: 60

Гематрия буквы Аин: 70

Астрологические и стихийные соответствия: Гуайта и Вирт — созвездие Возничий; Папюс и Г.О .М. — Стрелец; Рудникова — Стрелец; английская школа — Козерог

Параллели в психологии и науке о человеке:

- тяга к саморазрушению
- самоубийство¹
- ярость
- паника
- изначальный хтонический ужас
- то, что мы не в силах осознать
- «другой» (как психологическая и философская категория)
- расщепление личности

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- Данте Алигьери (*Dante Alighieri*) «Ад» из «Божественной комедии» (1307—1321)

¹ Такой сложный феномен как самоубийство может входить в смысловое поле нескольких Арканов. К примеру, если человек жертвует собой во имя чего-то, это можно соотнести с амплификационным рядом Аркана «Повешенный», если совершает суицид в состоянии умопомрачения, — то с амплификационным рядом Аркана «Луна» и т.д. Но во всех проявлениях самоубийства главным является то, что человек не способен просто взять и убить себя сам — совершая такой акт он убивает не себя, а то в себе, что перестаёт осознавать, как свою часть, то, что становится для него невыносимым, невозможным, неприемлемым. Такое «иностранное тело» в себе, вызывающее ярость по отношению к собственной жизни, всегда может быть прочитано в категориях Аркана «Дьявол».

- Джон Мильтон (*John Milton*) «Потерянный рай» (1657)
- Иоганн Вольфганг фон Гёте (*Johann Wolfgang von Goethe*) «Фауст» (1774—1831)
- Герман Мелвилл (*Herman Melville*) «Моби Дик, или Белый кит» (1851)
- Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) «В час зари на небосклоне...» (1902)
- Максимилиан Александрович Волошин «Стихи о терроре» (изданы в 1923)
- Демьян Бедный (Ефим Алексеевич Придворов) «Ярость» (1942)
- Альбер Камю (*Albert Camus*) «Калигула» (1944)
- Антон Шандор Ла-Вей (*Anton Szandor LaVey*):
«*The Satanic Bible*» (1969),
«*The Satanic Witch*» (1971/1989),
«*The Satanic Rituals*» (1972)¹.
- Джеймс Баллард (*James Ballard*) «Автокатастрофа» (1973)

Параллели в трудах мыслителей:

- Томас де Квинси (*Thomas de Quincey*) «Убийство как одно из изящных искусств» (1827)
- Александр Валентинович Амфитеатров «Дьявол в быту, легенде и литературе Средних веков» (1911)
- Михаил Александрович Бакунин «Бог и государство» (не закончена, впервые издана в 1917)
- Зигмунд Фрейд (*Sigmund Freud*) «Один случай невроза в форме одержимости дьяволом в семнадцатом веке» (1923)
- Джеймс Хиллман (*James Hillman*) «Самоубийство и душа» (1964)
- Мария-Луиза фон Франц (*Marie-Louise von Franz*) «Феномены Тени и зла в волшебных сказках» (1974/1985)
- Жан Бодрийяр (*Jean Baudrillard*) «Дух терроризма» (2002)
- Генри Ансгар Келли (*Henry Ansgar Kelly*) «Сатана. Биография» (2006)
- «Духи и божества китайской преисподней» (коллектив авторов) — энциклопедическое издание (2012)
- Дмитрий Игоревич Антонов и Михаил Романович Майзульс:
«Демоны и грешники в древнерусской иконографии. Семиотика образа» (2011),
«Анатомия Ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии» (2013).
- Зотов Сергей Олегович, Харман Дильшат Догановна, Михаил Романович Майзульс «Страдающее средневековье» (2018)

Параллели в живописи:

- Михаэль Пахер (*Michael Pacher*) «Отец церкви Августин и Сатана» (1471—1475)

¹ Книги Антона Шандора Ла-Вея на самом деле правомочнее отнести к Аркану «Папесса», но так как в них активно эксплуатируется имя Дьявола/Сатаны, то я счёл возможным добавить их именно в XV Аркан.

- Уильям Блейк (*William Blake*) «Большой красный дракон и жена, облечённая в солнце» (1810)
- Уильям Тёрнер (*William Turner*) «Восход с морскими чудовищами» (1845)
- Франц фон Штук (*Franz von Stuck*) «Люцифер» (1890)
- Михаил Александрович Врубель «Демон сидящий» (1890)
- Фрэнсис Бэкон (*Francis Bacon*) «Картина 1946» (1946)
- Ганс Гофман (*Hans Hofmann*) «Вакханалия» (1946)
- Джексон Поллок (*Jackson Pollock*) «Люцифер» (1947)
- Роберт Раушенберг (*Robert Rauschenberg*) «Чёрный рынок» (1961)
- Рой Лихтенштейн (*Roy Lichtenstein*) «Такка-такка» (1962)
- коллаж как жанр

Параллели в скульптуре:

- Гийом Гефс (*Guillaume Geefs*) Статуя Люцифера из Собора Святого Павла в Льеже, Бельгия — «*Le gnie du mal*/Гений зла» (1848)
- Рикардо Бельвер (*Ricardo Bellver*) «Падший ангел/*Estatua del Angel Caído*» в парке Ретиро, Мадрид (1874)
- Мерет Оппенгейм (*Meret Oppenheim*) «Меховой завтрак» (1936)
- Макс Эрнст (*Max Ernst*) «Король, играющий с королевой» (1944)
- Клас Олденбург (*Claes Oldenburg*) «Мягкий умывальник» (1966)

Параллели в архитектуре и природных памятниках:

- естественные природные объекты, такие как вулканы, гейзеры и т.д.
- Флай (*Fly Geyser*) — искусственный гейзер (1964)
- фонтаны:
 - «Фонтан Фахда» (1983/1985/1987),
 - «*Jet d'Eau*» (1891/1951),
 - «Вулкан» фонтан в Абу-даби (снесен в 2004),
 - «Кран, висящий в воздухе» (серия аналогичных фонтанов Европы и США).
- Дэн Гавел и Дин Рак (*Dan Havel, Dean Ruck*) «*The Hole House*» (2005) США, Техас, г. Хьюстон
- Питер Айзенман (*Peter Eisenman*) «Центр визуальных искусств Векснера» США, Огайо (1983—1989)
- Даниэль Либескинд (*Daniel Libeskind*) «Фасад Королевского музея Онтарио в Торонто» (2007)
- любой ядерный реактор, как феномен современной цивилизации¹

Параллели в музыке:

- Джузеппе Тартини (*Giuseppe Tartini*) «Дьявольская трель» или «Дьявольская соната» (ок. 1713)
- Гектор Берлиоз (*Hector Berlioz*) «Фантастическая симфония» ор. 14 — полное название «Эпизод из жизни артиста, фантастическая симфония в пяти частях» (1830); Финал (V часть) — «Сон в ночь шабаша» (*Songe d'une nuit de sabbat*)

¹ Не являясь архитектурным объектом, ядерный реактор, тем не менее, очень важная ассоциация к данному Аркану и по этой причине, я счёл возможным разместить его в этом списке.

- Ференц Лист (*Franz Liszt*) «Данте-симфония» (1856); первая часть — *«Inferno»*
- Модест Петрович Мусоргский «Ночь на Лысой горе» или «Иванова ночь на Лысой горе» — симфоническая картина (1867)
- Антон Григорьевич Рубинштейн «Демон» — опера (1872)
- Игорь Федорович Стравинский «История солдата» — мимодрама (1917); «Триумфальный марш дьявола»
- Николая Яковлевич Мясковский Симфония № 10 фа минор ор. 30 (1926—1927)
- Кшиштоф Пендерецкий (*Krzysztof Penderecki*) «Дьяволы из Лудена» (1969) — опера в трёх действиях
- Сергей Михайлович Слонимский Симфония № 10 «Круги Ада» (по Данте) (1992)
- Юг Дюфур (*Hugues Dufourt*) «*Lucifer d'après Pollock*» — для оркестра (1992—1993)

Параллели в кинематографе:

- Ж.Л. Годар (*Jean-Luc Godard*) «Безумный Пьеро» (1965)
- Фолькер Шлёндорф (*Volker Schlöndorff*) «Легенды Риты» (1999)
- Дэвид Кроненберг (*David Cronenberg*):
«Автокатастрофа» (1996),
«Космополис» (2012),
«Звёздная карта» (2014).
- Михаэль Ханеке (*Michael Haneke*):
«Видео Бенни» (1992),
«Забавные игры» (1997),
«Скрытое» (2005).
- Джоди Фостер (*Jodie Foster*) «Архангел» — второй эпизод четвёртого сезона телесериала-антологии «Чёрное зеркало» (2017)



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Аркан назван мрачным именем **Typhon** лишь потому, что в нормальной таротической схеме трёх мажорных септенеров Арканы расположены в порядке коагуляции. Значит, в этой схеме учтено скорее теневое влияние XV-го Аркана, нежели освещающее. При интерпретации фигуры я позволил себе пользование тамплиерским термином «**Бафомет**»; это обязывает меня к разъяснению самого термина. Слово *Vaphomet*, прочитанное справа налево **Темоһраб**, будет нотагриконом следующей формулы: *Templi omnium hominum pacis abbas*, что, в переводе с латинского значит: "настоятель храма мира всех людей". Этим словом Тамплиеры называли индивидуализированный астральный *tourbillon* [вихрь], действительно, при умелом управлении им, могущий повести людей по пути умиротворения и самоусовершенствования. Не забудьте, что Тамплиерский Орден мечтал о водворении на земле Царства Мира и Единения всех народов и к этому направлял ресурсы

мощных вихрей своей Астральной Цепи»¹. «Я полагаю, что никто из вас не заподозрит в эгоистическом утилитаризме те Ментальные Начала, которые, конденсируясь на периферии, породили мировой астральный *tourbillon* Бафомет. Значит, и маленький *tourbillon* вашей валютивной сущности должен быть обусловлен по возможности бескорыстными идейными побуждениями. Вы скажете, что это очень трудно, что в валютивное влияние отдельной личности входит элемент заинтересованности, как следствие самой валютивности вихря. Я отвечу: да, это так, и поэтому порождаемые вами *tourbillons* будут обладать жизненностью лишь в течение непродолжительного времени. Срок их жизни будет прогрессивно удлиняться параллельно развитию в поводах к их возникновению того бескорыстия, о котором я говорю. Вы ставите астральный опыт на подкладке чисто мистической — результаты очень прочны. Вы ставите тот же опыт из научной любознательности — результаты менее живучи. Вы ставите его на почве филантропического альтруизма — срок ещё короче; на почве патриотизма — ещё короче; на почве семейного астрального эгоизма — ещё короче и не всегда удастся; на почве личного материального эгоизма — совсем не удастся или до удивительного редко»².

Освальд Вирт: «В общей циркуляции жизни появились отдельные вихри, порожденные крайним эгоизмом, олицетворением которого выступает Дьявол. Этот извечный враг (сатана по-древнееврейски) — Князь Мира материального. Без него не существовало бы нашего мира, ибо только он создаёт всякое разграничение и разделение. Именно он заставляет атомы выделяться из однородной эфирной субстанции. Он — разграничитель, враг единства и однородности; он сталкивает между собой миры и людей. Подстрекая людей уподобиться Богу, он прививает им инстинкт сводить всё к себе, как если бы они были центром мироздания, вокруг которого всё должно вращаться»³. «Серьёзно настроенный адепт знает, что Дьявол — это великий магический агент, без участия которого невозможны никакие чудеса, если только это не чудеса исключительно духовной природы, ибо когда один чистый дух непосредственно воздействует на другой, чудеса совершаются без вмешательства Дьявола. Но там, где участвует тело, ничто не может совершиться без Дьявола. Мы обязаны ему своим материальным существованием, так как если бы во время и после появления на свет в нас не доминировали жажда жизни и инстинкт самосохранения, которые происходят именно от него, мы не смогли бы цепляться за жизнь с таким крайним эгоизмом, который свойствен любому младенцу»⁴. «Дьявол не так чёрен и ужасен, как его изображают, он наш неизбежный спутник, пока мы живём в этом, нижнем мире. Поэтому и относиться к нему следует соответствующим образом — не как к постоянному и непримиримому врагу, а как к слуге, который способен оказать неоценимую помощь»⁵. «...нужно иметь дьявола внутри, чтобы, влияя на окружающих и действовать во внешнем мире»⁶.

¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 310—311.

² Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 329.

³ О. Вирт. Таро магов. С. 149.

⁴ О. Вирт. Таро магов. С. 150.

⁵ О. Вирт. Таро магов. С.150.

⁶ О. Вирт. Таро магов. С.152.

Нина Рудникова: «На символической картинке изображено существо с фигурой полумужчины-полуженщины и головой козла, сидящее со скрещёнными ногами на кубе, который опирается на дугу, символизирующую поверхность Земли. Козлиная голова существа — перевёрнутая пентаграмма, а на его лбу начертана пентаграмма прямая. Между рогами три пламени, в виде символической буквы еврейского алфавита — *Шин*. Грудь существа — женская, бёдра — мужские, ноги — с козлиными копытами. Между скрещёнными ногами знак Кадуцея (жезл, обвитый двумя змеями). Правая рука — мужская и на ней написано "диссолво" ("растворяю"), левая, опущенная вниз рука, — женская, и на ней написано "коагуло" ("сгущаю"). Перед существом стоят, соединенные цепью, справа — мужчина, слева — женщина. Голова мужчины опущена вниз и цепь охватывает его шею. Голова женщины поднята вверх, и цепь охватывает её бёдра. Эта символическая картинка столь насыщена по содержанию, что медитация над ней может раскрыть все тайны идеомоторного и психомоторного процессов, весь механизм действия Психической энергии и всю тайну полов»¹.

Валентин Томберг: «Идеи, которые пробуждает изображённый на этой карте Дьявол, не имеют прямого отношения к космической драме падения "стража Херувима с горы Божией" или к "древнему дракону", ведущему битву против архистратига Михаила и его небесного воинства. Совокупный контекст карты скорее выражает идею рабства двух существ, привязанных к пьедесталу страшного демона. Карта не говорит о метафизике зла, но преподаёт в высшей степени практический урок того, как можно лишиться свободы, попав в рабство к ужасному чудовищу, которое приводит людей к вырождению, превращая в подобных ему самому... Ханаанский Молох, требовавший кровавых жертвоприношений первенцев и столь часто упоминаемый в Библии, не относится к иерархическим сущностям — ни добрым, ни злым, — но является злым эгрегором, т. е. демоном, коллективно и искусственно созданным общностью опьяненных страхом людей»². «Невозможно породить "демона чистой любви" или "эгрегор вселенской любви"... Если существуют эгрегоры орденов посвящённых, а также религиозных — и иных-общностей людей, то они всегда негативны. Эгрегор католичества, например, является его паразитарным двойником (существование которого наивно было бы отрицать), проявляющим себя через фанатизм, жестокость, "дипломатическую мудрость" и чрезмерные притязания»³. «Глубоко, т. е. интуитивно можно постигнуть лишь то, что любишь. Любовь является жизненно важным элементом глубинного, интуитивного познания. Зло любить невозможно. Следовательно, зло непознаваемо по своей сути. Его можно понять лишь на расстоянии, наблюдая его проявления»⁴.



¹ Н. П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 253.

² В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 361—362.

³ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 374.

⁴ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 360.



Рис. 58



Рис. 59

В этой главе мы поговорим о весьма непростом концепте, который художники эпохи Возрождения воплотили на картах Таро, назвав «*El diavolo*», а оккультисты XIX века именовали «астральным светом» или «Бафометом». Впрочем, для того чтобы по-настоящему глубоко и результативно изучить этот Аркан, стоит начать с его возникновения: истории того, как формировалась композиция этой карты и того, какие смыслы в неё закладывали художники, создававшие первые колоды Триумфов.

Традиционно считается, что до наших дней не дошло ни одно из ранних изображений пятнадцатого Аркана. Однако, не будучи произвольной, данная информация, в силу её сугубо негативного качества, не отражает историю становления иконографии Аркана. Безусловно, от колод XV и первой половины XVI вв. до нас дошло значительно меньше карт с изображением «Дьявола», чем, к примеру, с изображением «Императора», но изображений «Папессы», «Башни» или «Повешенного» сохранилось ещё меньше, так что пятнадцатый Аркан лишь вошёл в число изображений, которым наиболее не повезло, но он ни в коей мере не выделяется чем-то особенно странным на их фоне в смысле его большей или меньшей сохранности. Более того, во всех ранних списках эта карта фигурирует, а это значит, что она не была случайной в колодах XV и XVI вв.



период становления иконографии Аркана (XV—первая половина XVII вв.)

По одной из версий, к самым ранним изображениям Аркана «Дьявол» относятся копии с колод типа *Visconti-Sforza*¹. Эти фактически идентичные рисунки (рис. 58 — *Rosenthal*, рис. 59 — *Von Bartsch*) демонстрируют древний герб города Милана — эмблему рода Висконти, именуемую *Бисцион*. Этот герб представляет собой голубого змея или дракона, пожирающего (или изрыгающего) ребёнка. Современному человеку, далёкому от итальянской истории, он известен, прежде всего, по его присутствию на эмблеме автомобилей *Alfa Romeo*. Судя по всему,

¹ <http://cards.old.no/t/>

эмблема появилась на гербе Висконти с целью повышения авторитета их рода за счёт создания легендарного прошлого — т.е. мифологизации деяний предков. Одна из таких легенд представляет собой наивную рыцарскую сказку, другая — более реалистична, хотя и не менее героизирована.

Первая легенда гласит, что в древние времена мифический родоначальник рода Висконти — Умберто Висконти — сокрушил власть дракона, который держал в страхе жителей Милана и поедал детей. Вторая легенда отсылает ко времени крестовых походов, когда Оттоне Висконти поразил в поединке великого сарацинского воина: в знак победы над ним Оттоне забрал его щит и включил рисунок с этого щита в свой герб в память о героическом поединке на Святой Земле. Змей, поедающий ребёнка, в таком случае мог означать иронию исламского воина над младенцем Христом.



Рис. 60

Впрочем, нет никакой гарантии, что на эмблеме рода Висконти змей именно **поедает** ребёнка, а не ребёнок (Христос) **выбирается** из его чрева невредимым. Как известно, именно Христос разомкнул пасть смерти — спустился в Ад и вывел оттуда праведников ветхозаветных времён, так что такая трактовка тоже может быть вполне приемлема. В 1395 году — примерно за полвека до возникновения первых образцов Старшего Аркана — Джан Галеаццо Висконти добавил к голубому змею *Бисциона* чёрных орлов Священной Римской империи (рис. 60). Таких чёрных орлов можно увидеть на щите «Императрицы» из колод *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* и *Cary-Yale Visconti-Sforza*.

На момент создания первых колод Таро род Висконти угас и его власть над Миланом перешла к роду Сфорца через брак Франческо Сфорца и Бьянки Марии (дочери последнего герцога из Дома Висконти — Филиппо Мария Висконти). Для утверждения своего авторитета и права на свои полномочия Франческо Сфорца перенял данный герб. Если традиционная гипотеза относительно колоды *Visconti-Sforza* верна, и эта колода действительно создана к коронации Франческо Сфорца (1450)¹, то *Бисцион* здесь появляется в высшей степени закономерно. Вот только я очень сомневаюсь, что он действительно мог выступать в роли Аркана «Дьявол». В свете всего вышеописанного это представляется маловероятным. Значительно более оправданно полагать, что карта с гербом Висконти, который Франческо Сфорца перенял у своего тестя как знак его права на управление Миланом, была добавочной в колоде.

Однако, не исключена и такая возможность, что Франческо Сфорца хотел в этой колоде посмеяться над убеждениями толпы и представил свою эмблему в виде манифестации власти Князя мира сего, как

¹ По другой версии в 1451 г. по случаю десятилетия бракосочетания Франческо Сфорца и Бьянки Марии Висконти.



Рис. 61

XV Аркан. Напомню, что в качестве прототипа для Аркана «Повешенный» был избран эпизод из жизни отлучённого от церкви основателя рода Сфорца — Муцио Аттендоло, а в качестве прототипа для Аркана «Папесса» — Манфреда Висконти, сожжённая заживо, как еретичка, так что я не стану категорически отвергать возможность использования эмблемы рода Висконти (а с 1450 г. и Сфорца) в качестве рисунка к карте «Дьявол», хотя последнее и маловероятно.

Если не считать присутствие *Бисциона* в клонах колод модели *Visconti-Sforza* за наиболее раннюю версию «Дьявола», то следует признать, что карт ручной работы XV века с изображением Сатаны до наших дней действительно не дошло. Но это не означает, что до наших дней вовсе не дошли карты *el diavolo* эпохи Ренессанса. Таких карт не столь уж и мало, просто они относятся к XVI столетию (или к рубежу XV и XVI вв.). В большинстве своём это раннепечатные колоды, которые представляют собой нераскрашенные чёрно-белые оттиски на достаточно крупных и неразрезанных на отдельные карты листах. Наиболее известны из них: почти полное Таро Розенвальда (*Rosenwald*), сохранившееся наполовину Таро Ротшильда (*Rothschild/Beaux-Arts*) и сильно повреждённое, но очень важное по

иконографическим решениям Таро *Cary Sheet*. Ни в одной из этих колод¹ карта «Дьявол» не имеет номера, напечатанного на самом изображении. В *Cary Sheet* и *Rothschild/Beaux-Arts*, как и в более ранних картах ручной работы, номера не проставлены вовсе². В *Rosenwald Tarot* нумерация наличествует только в первой половине Старшего Аркана, а в картах, начиная с тринадцатой, номеров, присутствующих на изображениях, нет.

На карте из колоды *Rothschild/Beaux-Arts* (рис. 61) изображено чудовище, достойное кисти Босха или Грюневальда. Это страшный и весьма угрожающий конгломерат живой плоти. Именно этот образ использовался для одной из версий современного реконструированного полного издания колоды *Visconti-Sforza* издательством *Lo Scarabeo*. Чудовищная фигура сочетает в себе элементы различных животных и птиц. Такой метод «скрещивания» между различными видами живых существ для изображения демонов активно использовался в средневековой и ренессансной живописи, в частности, Иеронимом Босхом.

В изображении Дьявола из Таро *Rothschild/Beaux-Arts* можно найти перепончатые крылья летучей мыши, ноги хищной птицы (возможно, совы,

¹ Слово «колода» здесь использовано фигурально. Музейные образцы этих исторических «колод» представляют собой отпечатанные, но не разрезанные листы с изображением фигур Старшего Аркана.

² Есть основания предполагать, что эти две колоды могут относиться к концу XV столетия. В зарубежных изданиях, для всех рассматриваемых здесь раннепечатных колод, как правило, приводится приблизительная датировка — «около 1500 года».

которая часто демонизировалась), рога и уши быка, толстый хвост (возможно, льва), а также обильную шерсть, покрывающую тело. Рук у Дьявола, судя по всему, нет, зато вместо тела у него находится второе лицо — и это лицо человека! Своей верхней пастью монстр пожирает тело своей очередной жертвы. Слева можно разглядеть ещё часть человеческого туловища — голову и плечи — возможно, терзаемые третьим лицом Дьявола, которое находится у него с обратной, невидимой для нас стороны. Так как Дьявол мог выступать в качестве пародии на триединство христианского божества, то вполне логично предположить, что у него было именно три, а не две головы.

Страшен этот монстр не только своим звериным обликом. Неутешительным выглядит и человекообразный лик, расположенный вместо туловища хищного демона. Пустая пасть и глаза, вззирающие прямо на зрителей, превращают их (т.е. нас — смотрящих на карту) в потенциальных жертв этого голодного чудовища. Или, как это поэтично сказано в первом соборном послании св. Петра: *«Диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить»* (5:8).

Изображение фигуры Дьявола в виде многоликого существа, с крупным лицом в области чрева или паха было типичным для живописи Средневековья и Возрождения. Дьявол в культуре той эпохи предстал в виде персонифицированной формы голода или похоти. Именно в этих страстях люди прошлого слышали «другой голос» в своей голове — голос обольстителя, Врага рода человеческого, желающего их искусить и совлечь на путь неправды. Помимо этого, многоликие адские твари часто толковались богословами как отсутствие единства, как хаос или знаменитое *«nomen illis legio»* — *«легион имя мне, потому что нас много»* (Мк, 5:9).

Подобными образами многоликого Дьявола-конгломерата пестрят фрески церквей и книжные миниатюры. В качестве примера приведу фрагмент анонимной работы «Небеса и Ад» из Национальной пинакотекы Болоньи — середина XV века (рис. 62). У мелких демонов на заднем плане хорошо различимы крылья летучих мышей, а центральная фигура, как и на карте из Таро *Rothschild/Beaux-Arts*, предстаёт в облике рогатого человека-вола, пожирающего своих несчастных жертв всеми своими пастьями. Аналогичные изображения Дьявола можно встретить и на всемирно известных шедеврах кисти Джованни да Модена («Ад» 1410 г.) и Михаэля Пахера («Отец церкви Августин и Сатана» 1475 г.). В последней из перечисленных картин примечательно то, что зад Сатаны также наделён «лицом», что подтверждает ранее озвученную мной гипотезу о трёх, а не двух ликах Дьявола.



Рис. 62

Наиболее же примечательно в фигуре Сатаны из колоды *Rothschild/Beaux-Arts* то, что в сравнении с шедеврами живописи того времени, она не проигрывает, а оказывается вполне сопоставимой с лучшими работами художников этой эпохи. Карта представляет яркую и своеобразную версию канонического изображения многоликого Дьявола. Художник здесь задействует меньше средств для достижения максимума психологического воздействия. Лаконичный и отточенный рисунок Аркана «Дьявол» производит очень сильное впечатление. Причём не брезгливое отторжение, которое часто испытываешь при виде картин Ада, изображённых не самыми талантливыми иллюстраторами книжных миниатюр XIV—XV вв., а именно оцепенение от столкновения с чем-то по настоящему пугающим. Мы видим подлинный ужас и даже если мы не верим в существование христианского Ада, глядя на эту карту мы верим в страх, который можно испытать при контакте со своими самыми жуткими кошмарами. Смеею предположить, что это изображение является одним из лучших в истории данного Аркана.

Значительно более традиционное изображение «Дьявола» встречаем в Таро *Cary Sheet* (рис. 63). Карта, к сожалению, сильно пострадала — у неё отсутствует нижняя часть, однако, в целом, композиция Аркана ясна и в таком виде. Рогатый Дьявол, значительно более крупного размера, чем его жертвы (что демонстрирует его власть над ними), варит в адском котле грешников. За его спиной виднеется заплочный короб, в котором размещаются те, кому предстоит погрузиться в котёл губителя душ. За исключением рогов и хвоста, Дьявол в общем-то имеет достаточно антропоморфный вид. В его правой руке стандартный демонический атрибут — трезубец.

В античном мире трезубец был символом божественной власти: в Греции — Посейдона, в Риме — Юпитера (так как ассоциировался в латинском мире с молнией). После демонизации христианской культурой языческих богов трезубец стал орудием пытки, которым демоны и сам Сатана мучают грешников в Аду. Впрочем, даже в христианстве этот символ имел амбивалентное значение, так как иногда рассматривался и как знак триединства, а соответственно мог наделяться в геральдике возвышенным, а не inferнальным смыслом. Но попадая в руки Сатаны, который сам часто предстает как вывернутый наизнанку концепт Троицы, трезубец обретал вполне однозначный и в чём-то даже пропедевтический смысл. Он должен был утратить смотрящего на картину грешника и побудить его раскаться в прегрешениях своих или отвратить от греха (в том случае, если человек его ещё не совершил). Неслучайно греческого бога лесов Пана, в христианском мире часто отождествляли с Дьяволом. Не только из-за рогов и копыт. В русском языке есть заимствованное слово, истекающее от имени Пана — *паника*, которое как нельзя лучше описывает невыразимый ужас человека, заблудившегося в сумеречном лесу (как в прямом, так и в переносном смысле этого слова). Достаточно вспомнить, что путь Данте в бездны Ада начинается именно с этого места, которое он описывает так: «*На полдороги странствий нашей жизни я заблудился вдруг в лесу дремучем...*»¹.

¹ Данте Алигьери «Божественная комедия» в переводе А.А. Ильюшина /А. Данте — М., Дрофа, 2008 — С. 27.



Рис. 63

Дьявол понимался как непреодолимый ужас, всепоглощающий страх, как то, что не поддаётся высказыванию в виде слова или фазы, что можно выразить лишь в оцепенении молчания или в рыке, рёве, крике, но не в слове, которое «было Бог», как написано в евангельском тексте. Ипостась Дьявола, как искушителя вторична от его изначальной стихии ужаса. Он искушает, чтобы погубить, чтобы обречь свернувшую с истинного пути душу на вечные муки. И в этой роли вершителя мрачного правосудия Дьявол смыкается с тёмной стороной божества. *«Начало мудрости — страх Господень»* (Пс. 110:10). Дьявол губит души не своей силой, но с «божественного попушения». Таким образом страх неожиданно удваивается.

Богобоязненный человек боится того, что страх угрозы его жизни или страх мучений, сломит его. Человек балансирует между страхом не нарушить заповедь Бога и страхом перед теми реалиями жизни, которые разверзаются перед ним по воле Князя мира сего: боится под пытками предать друзей или близких, боится отказаться от Бога перед страхом смерти и т.д. Удвоение страха: страх перед страхом — это воистину дьявольский механизм. И его действие могло вызвать панику, не хуже, чем Пан вызывал в сердцах пастухов Древней Греции, заблудившихся в ночном лесу.

Именно в виде древнего архаического хтонического божества и предстаёт перед нами Дьявол в *Rosenwald Tarot* (рис. 64). В отличие от *Cary Sheet* и *Rothschild/Beaux-Arts* данная колода сохранилась в полном объёме (за исключением карты «Дурак/Шут»). Несмотря на то, что для *Rosenwald*



Рис. 64



Рис. 65

Tarot свойственны схематичные иллюстрации, тем не менее фигура «Дьявола» превосходит в схематизации все прочие Арканы даже этой колоды.

Перед нами простейшее однофигурное изображение, лишённое фона и каких-либо внешних деталей. Выражение лица у Сатаны тоже отсутствует: глаза, рот и нос обозначены лишь отдельными штрихами и точками. Проработанной оказывается только имитация шерсти. Причём, скорее всего, на карте изображён не лохматый Дьявол, а одетый в шкуру убитого зверя, на манер древнего человека. В XV—начале XVI вв. европейские мореплаватели существенно расширили колонии как в только что открытой Америке, так и на Африканском континенте (а по некоторым данным даже в Австралии). Европейцы получили контакт с племенами язычников из самых разнообразных частей света. Их необычные обряды и пантеон неизвестных христианину божеств отождествлялся с демоническими культами, а сами они — с дьяволопоклонниками. Вполне закономерно, что сами туземцы-язычники подчас изображались христианскими художниками как дьяволы, а дьяволы изображались как туземцы-язычники¹ (рис. 65)².

Из ранних колод до наших дней дошли не только чёрно-белые карты «Дьявол», но и цветные, раскрашенные при помощи трафарета. Данная техника в XVI веке была крайне несовершенна и самые ранние изображения (рубежа XV и XVI вв.) раскрашивались однотонной краской, которая очень приблизительно попадала на первоначальные чёрно-белые оттиски. Мир печатной продукции до XVIII века был либо чёрно-белым, либо очень некачественно многоцветным. Причём под многоцветностью не стоит понимать действительно наличие многих цветов: как правило, их было всего два или три, редко доходило до шести, а иногда к чёрно-белому изображению добавлялся всего лишь один цвет — красный. Именно такое техническое решение вопроса цветовой гаммы можно наблюдать в колоде, именуемой сейчас *Budapest/Metropolitan*. В случае с Арканом «Дьявол» нас будет интересовать только будапештская коллекция этой колоды: каталожные номера листов №5044 (рис. 66а) и №5062 (рис. 66б). При сравнении двух версий карты видно, насколько неравномерно осуществлялась покраска за

¹ Более подробно см. в статье: <http://www.letarot.it/page.aspx?id=127&lng=ENG>

² *Sguincio Di Scanno*, «Дикий человек», 1509 г. *Cathedral Saint-Tugdual, Tréguier*.

счёт применения примитивных технологий печати. И, тем не менее, эта карта, как и эта колода в целом, абсолютно уникальны. Во-первых, это самая ранняя традиционная колода Таро, от которой до наших дней дошёл полностью весь Старший Аркан¹. Во-вторых, это первая известная мне полихромная раннепечатная колода Таро. И, наконец, главное, это первая колода Таро, в которой пронумерованы не только начальные двенадцать карт, но весь Старший Аркан, что даёт возможность судить о порядке следования Арканов. Карта «Дьявол» здесь имеет четырнадцатый номер, что соответствует описанию в старинном списке *Sermones de Ludo Cum Aliis*. Именно эта традиция размещения карты «Дьявол» между картами «Смерть» (XIII) и «Башня Дьявола» (XV) сохранилась вплоть до наших дней в колодах Флорентийской миниатюры (*Minchiate*), а также в школе Болонского Таро. Есть даже исторические прецеденты, когда на картах безансонского типажа XVIII века владельцы колоды Таро самостоятельно перенумеровывали Аркан «Дьявол» на более привычный для них XIV номер² (см. рис. 75а на стр. 151).

«Дьявол» из колоды *Budapest/Metropolitan* сочетает в себе черты изображений как из *Rothschild/Beaux-Arts*, так и из *Rosenwald Tarot*. Композиционно он ближе ко второй, но здесь наличествует растительный фон (деревья и трава) и вторая пасть Сатаны в районе паха, что сближает эту карту с изображением из *Rothschild/Beaux-Arts*. Впрочем, есть здесь и деталь, отсутствующая на всех предшествующих версиях «Дьявола» — это красный плащ, который виден за спиной демонической фигуры. Нижний лик Дьявола из колоды *Budapest/Metropolitan* практически идентичен тому, который находится на его голове, в отличие от совершенно разных демонических морд в колоде *Rothschild/Beaux-Arts*. Изображение второго лика в районе паха было не только аллегорией похоти, но и отличным способом для художника обоснованного отказа изображать половые органы демона. Изображение получалось достаточно грозным, но пристойным.

¹ Более раннюю колоду *Sola Busca Tarot* я не считаю, так как там старший Аркан представлен традицией *Imperator* и имеет мало общего с традиционными Триумфами.

² Карта «Дьявол» из колоды *Jeu de tarot à enseignes italiennes dit de Besançon* (1780 г.). Ныне хранится в Национальной библиотеке Франции.



Рис. 66а



Рис. 66б

Карта «Дьявол» *Budapest/Metropolitan* не внушает ужаса, но и не воспринимается отстранённо, как схематизированный рисунок из колоды *Rosenwald Tarot*. Возможно именно усреднённость этого изображения, его нейтральность и стали причиной того, что оно легло в основу реконструкции отсутствующего Аркана в так называемой колоде «Таро Карла Безумного» в версии *Llewellyn Publications* и *Lo Scarabeo (Golden Tarot Of Renaissance)*¹. Стоит отдать должное художнику-реконструктору этой колоды. Несмотря на повальное увлечение в наши дни Таро Райдера-Уэйта, он не стал переносить уэйтовскую модель данного Аркана в XV век, как делают многие другие², а обратился к композиции карты максимально приближенной по времени к реконструируемой колоде. Вообще для XV — XVI вв. и даже первой половины XVII века характерно изображение одного Дьявола, либо Дьявола, пожирающего свою очередную жертву. Привычная для современного любителя Таро иконография Аркана «Дьявол», где справа и слева от центральной огромной фигуры Сатаны стоят два малых демона, появилась впервые только в колоде *Jean Noblet* в 1659 году.

Помимо колоды *Rothschild/Beaux-Arts* есть и иные примеры, когда миниатюристам Ренессанса удавалось создать изображение Аркана «Дьявол» по-настоящему страшным. Показательной здесь является чудом сохранившаяся карта из утраченной колоды, которую именуют *M. Agnolo Ebreo Tarot* (рис. 67). На этот раз перед нами двухцветная печать (если не считать первоначальный чёрно-белый оттиск). При этом печать для того времени достаточно качественная. Краска нанесена равномерно, она полупрозрачна и весьма точно подобрана по тону. Фигура Сатаны здесь наиболее близка страшному монохромному образу из Таро *Rothschild/Beaux-Arts*, но наделена и своими уникальными деталями. К примеру, этот Дьявол, в отличие от всех прочих, не производит впечатление антропоморфной фигуры: у него нет ни одного человеческого лица (все его «лица» — это звероподобные морды). На дьяволе нет одежды. Нет у него и человеческих конечностей: его ноги — это ноги хищной птицы, его руки — это когтистые лапы. На чреве демона раздувается безобразный пузырь, в центре которого расположена вторая морда чудовища. В правой и левой лапах он тащит своих очередных жертв. Судя по длине их волос можно предположить, что справа — мужчина, а слева — женщина. Из пасти адской твари свисают руки и голова, меньшего размера, чем у взрослого человека. Эти конечности могут быть частями тела ребёнка, поглощаемого в данный момент монстром.

¹ В русской версии колода выходила с совершенно невообразимым названием: «Золотое Флорентийское Таро». Откуда здесь появилась Флоренция — не известно. Оригинальная колода XV века, которая стала прототипом для современного издания, была создана мастерами Феррары, а под Флорентийским Таро часто понимается традиция *Minchiate*, которая также не имеет к данной колоде ни малейшего отношения.

² Достаточно посмотреть на карты «Дьявол» в колодах «*Cary-Yale Visconti (US Games)*» и «*Visconti Sforza (Pierpont Morgan) Tarot (US Games)*», которые допускают непростительный анахронизм, вводя изображение Дьявола с демонятами, типичное для марсельской и уэйтовской традиций карт Таро, но совершенно не свойственное более ранним картам.

Изображение из *M. Agnolo Ebreo Tarot* — первая в полном смысле слова многоцветная версия «Дьявола» (ведь колода *Budapest/Metropolitan* имела всего одну красную краску, помимо чёрно-белого базового изображения), а также это исторически первая не повреждённая временем карта «Дьявол»: здесь можно рассмотреть абсолютно все детали, что было весьма затруднительно в более ранних колодах. «Дьявол» из *M. Agnolo Ebreo Tarot*, несмотря на свою простоту, производит сильное впечатление. Не достигая композиционного совершенства аналогичного Аркана из Таро *Rothschild/Beaux-Arts*, данный образ всё же значительно более эффектен и динамичен, чем ставшие классическими марсельско-безансонские статуарные фигуры крупного Дьявола в окружении двух более мелких.

Если в XV веке Аркану «Дьявол» не везло и карты с его изображением канули в небытие, то в начале XVI столетия сохранились колоды, в которых ничего или почти ничего не осталось, кроме как раз карты «Дьявол». Одну из них мы уже рассмотрели, теперь перейдём к другой — самой интересной — из *Leber Tarot* (ныне хранится в городской библиотеке Руана)¹. Впрочем, именовать её «Дьяволом» не совсем верно (хотя она и является версией этого Аркана), так как в оригинале на карте написано *Perditorum Raptor* (рис. 68)² — имеется в виду *похититель заблудших душ*. Эта карта является единственным примером изображения Аркана «Дьявол» ручной работы и датируется XVI веком.

В качестве прототипа для данной сцены использована классическая композиция похищения Аидом/Плутоном Персефоны/Прозерпины. К примеру, можно встретить схожую сцену на картине художника Ханса фон Аахена «Похищение Прозерпины» (1587 г.). Такой тип композиции можно считать наиболее аутентичным относительно живописной интерпретации греческого мифа о похищении Персефоны, так как на одной из немногих сохранившихся античных фресок находим близкое



Рис. 67



Рис. 68

¹ *Leber-Rouen Tarot*.

² С большой долей вероятности *Perditorum Raptor* — это не название карты, а девиз (*motto*), позволяющий лучше уловить смысл символического изображения. Такие необычные девизы сохранились на всех дошедших до наших дней картах Старшего Аркана данной колоды.



Рис. 69

изображение (рис. 69)¹. Безусловно, рисунок на карте несоизмеримо уступает как античному образцу, так и работам выдающихся художников XVI века, но, главное, что ему всё же удалось унаследовать от них — динамичное вторжение чего-то инородного в обыденный мир, необратимое и радикальное его преобразование.

Так как в греко-римском пантеоне Аид/Плутон был богом подземного мира, то вполне закономерно, что в период господства христианства он стал отождествляться с Князем тьмы. Как комментирует эту карту видный исследователь Таро Андреа Витали, обнажённая фигура женщины символизирует человеческую душу, которой нечем прикрыть себя перед Дьяволом,

если она грешна и лишена благодати². В своей интерпретации Андреа Витали ссылается на знаменитый трактат Чезаре Рипа «Иконология»³, который, хотя и относится к следующему столетию (XVII в.), тем не менее создавался как своеобразный компендиум эмблемати и опирался не только на ренессансные, но и на значительно более древние источники.

Плутон на изображении из *Leber Tarot* сильно демонизирован. Его лицо безобразно, на нём мрачный плащ, он едет на повозке, в которую запряжены тёмные кони, а из-под колес вырывается адское пламя. В крепких руках Плутона тело Прозерпины кажется маленьким, а её фигура выглядит беспомощно. Именно так нечестивый похититель Плутон изображён позднеренессансным художником в качестве одной из альтернатив для карты «Дьявол».

Это первый пример возможного переименования данного Аркана, но не единственный в XVI веке. У Пьетро Аретино в «*Le carte parlanti*» (1543/1584 гг.) карта «Дьявол» тоже заменяется на «Плутона», но на этот раз хозяин греческой преисподней назван по имени. В своей книге о Таро «*Discorso*» (1565 г.) Франческо Пискина (*Francesco Piscina*) называет эту карту «Демоны» («Даймоны»). Особенно примечательно то, что он не относится к ним плохо, а описывает феномен даймона Сократа и ссылается на античные представления о даймонах, как о связующем звене между миром богов и миром людей. Интересна данная работа ещё

¹ Фреска из гробницы одной из жен Филиппа II (Македонского). Традиционно датируется серединой IV века до н.э.

² <http://www.letarot.it/page.aspx?id=127>

³ Полное название: «*Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*».

и тем, что в ней между Арканом «Смерть» и «Дьявол» размещается «Умеренность»¹ — т.е. структура колоды начинает приобретать более-менее привычный для современного человека порядок.

Естественно, здесь нужно сделать акцент на слове *начинает*, так как на протяжении всего XVI столетия структура колоды очень сильно отличалась от современной. Так, к примеру, всего в одном известном мне списке и лишь в двух колодах XVI века Аркан «Папесса» следует вторым номером, как мы к этому привыкли по более поздним версиям Таро. Зато минимум в десяти исторических источниках второе место занимает карта «Императрица» (ныне идущая третьим номером). Это лишь один частный пример, демонстрирующий вероятную мутацию колоды в это время. Помимо изменения нумерации привычных карт Старшего Аркана появляются и пропадают диковинные карты: «Рай», «Кардинал» и т.д.

Возможно, печатных колод с такими картами никогда и не существовало, а их названия и порядок следования придумывались лишь поэтами, создателями «*tarocchi appropriati*» (стихи с использованием символики карт Таро). Но так как в литературе этого времени нет единой модели строения Старшего Аркана, предполагаю, что вышеобозначенные метаморфозы с большой долей вероятности происходили не только в поэтическом воображении, но и в реальных картах. Колода появилась в эпоху, когда наличие или отсутствие того или иного образа в системе было куда важнее порядка его размещения. Равно как и схожие образы могли легко выступать в роли заменителя друг друга, что станет значительно более проблематичным в «классический век». Так что шестнадцатое столетие можно назвать поистине «дьявольским» для Таро, ведь мутации и изменения понимались в это время как нечто порождённое духом хаоса и смещения — т.е. Сатаной.

Период бурных изменений в системе Таро завершается в XVII в. — именно в это время карта «Дьявол» постепенно обретет как своё привычное нам пятнадцатое место, так и стандартную композицию. Однако это произойдёт не одновременно. Сначала утверждается номер, затем — образ-клише. Прекрасно сохранившаяся колода французских карт, именуемая Парижское Таро (*Tarot de Paris*), была создана в начале XVII века. В этой колоде все номера Арканов точно совпадают с привычными для марсельской школы (и соответственно для кроулианской)², но образы карт значительно отличаются от классических. При изготовлении колоды использована многоцветная трафаретная печать, причём высокого качества для своего времени.

Композиция карты «Дьявол» из *Tarot de Paris* опирается на итальянские образцы, вроде колоды *Budapest/Metropolitan* (хотя заимствует и крылья

¹ До этого типичным порядком был следующий: «Смерть» (XIII), «Дьявол» (XIV), «Башня» (XV).

² На самом деле с определённой долей вероятности можно говорить, что уже в *Catelin Geofroy Tarot* (1557 г.) все Арканы соответствовали современной нумерации, но так как от этой старшеарканной колоды сохранилась всего 12 карт, то быть уверенным, что абсолютно все карты соответствовали классическому порядку, увы, нельзя.



Рис. 70



Рис. 71a

летучей мыши, наличествующие только в колоде *Rothschild/Beaux-Arts*). На карте (рис. 70) хорошо просматривается огромный хвост демона и задняя (третья) его морда. Из оригинальных решений стоит отметить инструменты монстра. Это цепь (впервые в истории Таро!) и крюк-резубец, которым демоны на иконах стаскивали грешников с лестницы, идущей в небеса. Инструменты нарисованы достаточно небрежно по этой причине, возможно, на самом деле цепь и крюк представляют собой единый инструмент — цеп. Дьявольский монстр¹ «молотит» людей и выявляет выдержат ли они его удары, сохраняют ли верность своим идеалам или сразу сломаются. Данная метафора в эпоху ручного обмолота была понятна каждому.

Завершается период метаморфоз в колоде Таро размежеванием различных типических образов между разными традициями — пьемонтско-болонской, марсельской и флорентийской миниатюрой. Причём во французских изданиях карт типа *Minchiate* карта «Дьявол», как правило, вовсе отсутствует. Наиболее известной колодой пьемонтско-болонской традиции является Таро Вьевиля (*Jacques Vieville Tarot*, 1650 г.). Дьявол на колодах этой традиции изображается в профиль или в полупрофиль.

В Таро Вьевиля фигура Дьявола представлена весьма необычно: у Сатаны уже как минимум пять морд, находящихся на разных частях тела. Он, словно дракон, изрыгает пламя, а его ноги превратились из лап птицы в лапы хищного зверя (рис. 71a). За его спиной виднеются крылья летучей мыши. Никаких технических средств избиения грешников, а также одежды, да и самих поедаемых или терзаемых им жертв демон не имеет. Аналогичное изображение, но в ещё большей степени выявляющее разрозненную, несогласованную природу монстра-конгломерата представляет колода конца следующего века (1775—1780), автор которой явно опирался на образ, созданный Вьевилем. Эта колода называется *Vandenborre-Bacchus* (рис. 71б). Чудовищный зверь здесь наделён множеством глаз, находящихся на разных частях его тела, словно у греческого многоокого великана Аргуса.

Последнюю версию «Дьявола», которую нельзя не упомянуть прежде, чем перейти к классической

¹ В средние века и эпоху Возрождения слово «монстр» имело целую гамму смыслов. Латинское *monstrum* означает не только «чудовище», но и «знамение», «чудо». Появление монстра должно было напоминать пастве о Законе и укрепить их веру в Бога или отвратить от несправедливых поступков.

марсельской традиции, находим в Таро выдающегося болонского художника Джузеппе Мария Мителли (1634—1718)¹. Его «Дьявол» (рис. 72) — это скорее языческий Посейдон или иное хтоническое божество древнего мира, чем ренессансный Сатана, вызывавший лишь омерзение и ужас². Демон Мителли внушает одновременно и страх, и уважение. Это грозный старец, владыка своего мира. Сохранив такие типичные атрибуты Дьявола как рога, уши зверя, лапы хищной птицы и крылья летучей мыши, художник, тем не менее, сумел создать образ в достаточной степени антропоморфный. Более того, тут уже появляется первый намёк на малых демонических «подчинённых» Дьявола. Из-под ног Сатаны выскальзывает неведомое змееподобное существо, свою власть над которым Князь тьмы утверждает, ударяя его трезубцем по голове. К пережиткам прошлого здесь можно отнести лишь то, что карта «Дьявол» в системе Мителли имеет архаичный четырнадцатый номер.

классический период — типизация образа

Начиная с *Jean Noblet Tarot* (вышедшей в свет между 1650-м и 1659-м годами) постепенно карточное пространство захватывает традиция, получившая наименование марсельской. Здесь впервые появляется принципиально иной образ Аркана «Дьявол», до этого момента не представленный в колодах Таро. Его иконографию разработал Жан Нобле. Именно это клише знает каждый человек, который хотя бы когда-то соприкасался с картами Старшего Аркана. «Дьявол» Нобле будет господствовать над прочими вариантами этого Аркана на протяжении почти трёх

¹ *Gioco di carte, con nuova forma di tarrochini, intaglio in Roma, Giuseppe Maria Mitelli*, Карты изданы в 1660 — 1670 гг.

² В это время во всех видах искусств начинается постепенное переосмысление образа Сатаны. К примеру, в «Потерянном рае» Дж. Милтона (1667 г.) фигура Дьявола, несмотря на прежнюю роль Врага, приобрела героизированные черты и определённое мрачное достоинство. Причём это не было единичным событием. Так, незадолго до «Потерянного рая» в музыкальном искусстве уже появляется образ облагороженного Люцифера. В середине XVII века основатель жанра оратории, крупнейший римский композитор Дж. Кариссими пишет малую ораторию «Люцифер» (1664 г.), в которой образ падшего ангела если и дерзкий, то однозначно не безобразный.



Рис. 716



Рис. 72



Рис. 73



Рис. 74а



Рис. 74б

сотен лет. Даже в революционной колоде А. Уэйта (начало XX в.) основные черты композиции Нобле (рис. 73) по-прежнему будут доминировать над отдельными новыми деталями.

Что же стало «каноном» для марсельской традиции в данном Аркане? (рис. 74а¹, рис. 74б²)

- дьявол стоит в центре карты на пьедестале
- справа и слева от него обязательно присутствуют два малых демона
- малые демоны привязаны или прикованы к пьедесталу
- дьявол изображается только в анфас
- обязательное наличие у дьявола крыльев и тонких рогов оленя (или усиков насекомого)

Все эти нововведения, за исключением рогов, сохраняются и в безансонских колодах (рис. 75а³, рис. 75б⁴). Известны также множество колод из Болоньи, Триеста, Пьемонта, Швейцарии в которых Аркан «Дьявол» соответствует данному клише (рис. 76а⁵, 76б⁶, 76в⁷, 76г⁸).

В первые эзотерические колоды XVIII века — Таро Кура де Жебелена (рис. 77) и Таро Эттейллы (рис. 78а) — также попадают версии Аркана «Дьявол», родственные «канону» Нобле. Как известно, Антуану Куру де Жебелену принадлежит на редкость живучий миф о египетском происхождении карт Таро. В свете поддержания авторитета данного мифа он переименовывает пятнадцатый Аркан из «Дьявола» в «Тифона». Однако композиция карты, представленная в его работе, фактически идентична рисунку из *Jean Noble Tarot*.

Вот что пишет Кур де Жебелен: «На карте XV изображён известный персонаж египетской мифологии ТИФОН — брат Осириса и Исиды, злое Начало, великий Демон Ада. У него крылья летучей мыши, лапы гарпии и зловещие рога оленя: он уродлив, как и полагается дьяволу. У его ног стоят два дьяволенка с длинными ушами и хвостами, их руки связаны за спиной. Они также связаны друг с другом верёвкой,

¹ Tarot de Marseille Pierre Madenie (1709 г.).

² Jean Dodal Tarot (1701 — 1715 гг.).

³ Jeu de tarot à enseignes italiennes dit de Besançon — J. H. Blanck et Tschann (Colmar) (1780 г.).

⁴ Jeu de tarot à enseignes italiennes dit de Besançon (1794 г.).

⁵ Giacomo Zoni Tarot, Bologna (1780 г.).

⁶ Angelo Valla Tarot, Trieste (1810 г.).

⁷ Giovanbattista Guala, Piedmont (1840 г.).

⁸ Jean Proche Tarot, Suisse (1804 г.).



Puc. 75a



Puc. 76a



Puc. 766



Puc. 756



Puc. 768



Puc. 761



Puc. 77



Puc. 78a



Puc. 786

которая обвивает их шеи и прикреплена к пьедесталу Тифона: это означает, что он не отпускает тех, кто ему принадлежит...»¹.

Нововведением Кура де Жебелена относительно интерпретации Аркана «Дьявол» было то, что им впервые со всей очевидностью формулируется идея сковывающего начала, того, к чему его жертвы привязаны и не могут оторваться. Безобразную пасть, пожирающую грешные души, заменяет концепция рабства, оков, тюрьмы и зависимости. Таким образом следует констатировать, что в 1781 году стараниями Антуана Кура де Жебелена понимание карты «Дьявол» существенно меняется.

Схожий образ, но совершенно иное истолкование его значения, встречаем в Таро Эттейллы, созданном в конце 1780-х годов. Эттейлла не просто заимствует, но перерабатывает классическую композицию Ж. Нобле и создаёт на её основе новое изображение, хотя и родственное, но всё же не тождественное марсельской традиции. Как и у Мителли образ Дьявола у Эттейллы амбивалентен — он не однозначно отрицательный. В руках Дьявола появляется факел — ведь он Светоносец-Люцифер!². На его голове горят огни, а своей свободной рукой он указывает вверх, как будто наставляет «паству» какой-то неземной мудрости, недоступной для усвоения из иного источника. Крылья демона стали более благородными³, как и весь его облик. Он стоит на алтаре, схожем с античной колонной, а меньшие демон и демонесса (здесь у них явно разный пол) имеют различный цвет кожи (чёрный у мужчины и белый у женщины). Головы их пламенеют тем же огнём, что и у Дьявола. Гениталии малых демонов сокрыты за набедренными повязками, а у самого Дьявола — за обильным волосатым покровом ног и бёдер. Значение карты: *судьба, Форс-мажор, непреодолимые обстоятельства*.

В Таро Эттейллы впервые появляется прямая параллель между композицией карты «Влюблённый» (в его колоде именуется «Брак/Союз») и картой «Дьявол». Эта взаимосвязь Арканов будет обыграна А. Уэйтом при создании своей знаменитой колоды. На карте Эттейллы «Союз» (рис. 78б) священник, стоящий в центре композиции, связывает узами брака мужчину и женщину, а на карте «Дьявол» (рис. 78а) Сатана сковывает демона и демонессу цепями. Примечательно, что если на карте «Союз» женщина находилась в слабой позиции (слева), то на карте «Дьявол» она размещается в сильной позиции (справа) и это важно. Впрочем, не только «Дьявол», но и карта «Союз» наделена у Эттейллы далеко не позитивным смыслом и имеет важнейший inferнальный

¹ Андрей Костенко «Таро Кура де Жебелена» / «Хроники Таро», № 4, 2017 — М., «Силуэт» — С. 7.

² До этого на некоторых колодах крюк Сатаны тоже напоминает факел, но если исследовать весь блок колод марсельской традиции, то окажется, что это всё же недоброкачественно напечатанный красный (кровавый) крюк для стаскивания душ с лестницы восхождения к небесам, а не факел. В колоде Эттейллы же изображение факела не оставляет никаких сомнений в его идентификации.

³ Это уже скорее крылья ангела или дракона, но не летучей мыши, как дьявол изображался прежде.

номер для европейской нумерологической традиции, а именно — тринадцать¹!

Если принять во внимание, что основное значение карты «Дьявол» у Эттейллы Форс-мажор, можно сделать следующий вывод: непреодолимые обстоятельства сковывают нас в той же степени, что и обязательства, которые мы берём на себя сознательно. Учиться можно не только постигая морально-этический закон (представленный священником на карте «Брак/Союз»), но и у ударов судьбы, которые могут быть великим наставником и научить едва ли не большему, чем многие книги и духовные наставники.

Колода Эттейллы закладывает фундамент для принципиального переосмысления Аркана «Дьявол», который произойдёт спустя полсотни лет в творчестве крупнейшего французского оккультиста Элифаса Леви. Но, прежде чем перейти к новому этапу в истории этого Аркана, я бы хотел продемонстрировать наиболее интересные колоды XIX века, которые относятся ещё к уходящей («классической») традиции истолкования «Дьявола» и реализуют в нём разные грани Врага человека и супостата Бога.

Одной из наиболее ярких страниц в истории Таро XIX столетия можно считать колоду **111 Swiss Tarot**, созданную в 1831 — 1838 гг. В ней очень много интереснейших находок с нетрадиционным истолкованием Арканов осуществлённые задолго до того, как подобные вещи вошли в моду. Теперь нас сложно удивить тем, что едва ли не каждый оккультист стремится создать свою собственную колоду и сделать её максимально отличной от всех прочих. В XIX веке, несмотря на изобилие предлагаемой для картоманов продукции, издатели всё же ориентировались на определённые тенденции моды в этом деле, которая не была столь стремительной, как в наши дни.

Что же касается Аркана «Дьявол», то автор колоды **111 Swiss Tarot** демонстрирует поразительное проникновение в его глубины (рис. 79а). Демону в качестве добычи достаётся аллегорическая фигура женщины, символизирующей отчаяние. Именно отчаяние, как утрата надежды, предлагается автором этой колоды в качестве основного инструмента Дьявола. Здесь сложно не вспомнить знаменитую цитату из Данте «*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*» («Оставь надежду, чрез меня идущий...»²). Для колоды Таро это особенно актуально, так как Арканом надежды здесь выступает карта «Звёзды», которая появится сразу



Рис. 79а

¹ Карты «Союз» (XIII) и «Дьявол» (XIV) следуют в этой колоде подряд, что ещё сильнее демонстрирует их взаимосвязь, а четырнадцатый номер Аркана Князя мира сего указывает на то, что Эттейлла черпал своё вдохновение в старинной традиции Триумфов, когда этот Аркан занимал исключительно позицию XIV.

² Данте Алигьери «Божественная комедия» в переводе А. А. Ильяшина /А. Данте — М., Дрофа, 2008 — С. 36.



Рис. 796



Рис. 79в

после адских бездн XV и XVI Арканов. Именно утрата надежды, отчаянье, отказ от защиты своей позиции в мире и есть «путь к Дьяволу». И невзирая на то, что данный взгляд на Аркан не утвердился в тарологии, нельзя не указать на его обоснованность и оригинальность. Помимо необычной трактовки композиции и символизма карты, мы впервые встречаем здесь и совершенно новый образ самого Дьявола. Он обзаводится копытами вместо лап хищной птицы, за счёт чего в ещё большей степени смыкается с античными козлоногими сатирами и великим богом Паном.

Другая колода Таро, созданная также в тридцатые годы девятнадцатого века, интересна тем, что возвышенный и грозный образ Сатаны из колоды Мителли в ней подвергается демонизации и сознательному искажению. Речь идёт о колоде известной как *Della Rocca Tarot* (1835 г.). В ней Дьявол (рис. 796), фактически полностью заимствованный из Таро Мителли, всего несколькими штрихами превращается в омерзительного господина адских тварей, кишаших у него под ногами. Такую фигуру нельзя ни уважать, ни страшиться, ни ненавидеть. Столь несуразное существо можно лишь презирать. Символическое изображение, типичное для колод XVII—XVIII вв., сменилось здесь «реалистическим» образом Сатаны, но убогим и немощным в выражении своего гнева. Появление таких колод (а эта колода имела существенный резонанс и подражателей) демонстрирует постепенную утрату Дьяволом своего сакрального статуса Врага.

В колоде *Tarot d' Epinal* (рис. 79в), появившейся в то же самое время что и две вышеописанные версии Старшего Аркана, фигура Дьявола дискредитируется в ещё большей степени. Если *Della Rocca Tarot* разрушило величие образа из колоды Мителли, то *Tarot d' Epinal* высмеивает композицию Таро Эттейллы. Сатана здесь имеет несуразный наряд, разношёрстные ноги и совершенно тождественных ему (хотя и меньшего размера) спутников в лице двух демонов. Образ десакрализован: Дьявол превращён в фигуру скорее цирковую, чем религиозную. Нельзя не обратить внимание на то, что в этой колоде впервые в марсельском «каноне» все три демона получают козлоподобные ноги с копытами. Факел более не означает духовной мудрости иной стороны, а жест свободной руки, направленный вверх, скорее вызывает ассоциации с обмахиванием себя для того, чтобы сбить жар, идущий из адских мест, чем с платоновским

указанием на небесную истину¹, как это можно было прочесть в колоде Эттейллы.

Завершается превращение данного Аркана из «мистерии противостояния» в клоунаду в одной из поздних колод эттейловской школы² (рис. 79г). Здесь Сатана представлен в виде зверушки, которая в демонстрации своей ярости может вызвать лишь сочувствующую улыбку или смех, но не более того. Пёстрые цвета, диспропорциональные размеры тела, а, главное, отсутствие как жертв, так и сподвижников, живописует перед нами скорее «карманную копию Дьявола» — педагогический инструмент для запугивания маленьких детей, чтобы вырастить из них послушных граждан. Такая функция Сатаны в общем-то типична для XIX столетия. Если в процессе обучения нужно было сообщить что-то такое, что считалось неприличным, то уместнее всего было это сделать, вложив фразу в уста литературного или сценического «демона». Если Дьявол когда-то в ветхозаветные времена и падал с небес, это было не самое страшное его падение. В XIX веке он падает до уровня школьной парты. Он превращается в ремень для порки и циркового шута, которому позволительно говорить то, что не позволительно говорить джентльмену.



Рис. 79г

переосмысление «Дьявола» как Бафомета — эпоха оккультизма XIX века

Эта важнейшая страница истории колоды Таро открывается фигурой Элифаса Леви (1810 — 1875). Леви не создал своей полной колоды Таро хотя, если верить его ученикам, и работал над ней в поздние годы своей жизни. Однако существуют разрозненные рисунки Леви, соответствующие тем или иным Арканам, которые могут дать представление о его видении колоды Таро. Самым известным рисунком этого автора, а возможно и самым известным эзотерическим рисунком в принципе, является «Бафомет».

В книге «Учение и ритуал высшей магии» (1854—1856) в главе, которая именуется «чёрная магия», Леви называет Дьявола «помощником», а также «великим магическим агентом». Этот агент может быть использован во зло, но не обязательно его использовать таким образом. Вдохновившись идеей *астрального света*, который не зол и не добр, а просто является

¹ Имеется в виду фигура Платона с фрески Рафаэля Санти «Афинская школа» (1511 г.).

² *Grand Jeu de l'Oracle des Dames* (1865 — 1870 гг.).



Рис. 80

магическим орудием (как пистолет является техническим средством защиты или нападения) последователи Г.О.М., в частности Н. П. Рудникова, переименовали пятнадцатый Аркан в Аркан *астрального света* — карту хтонической силы, которая может как созидать, так и разрушать.

Анализ фигуры Бафомета и слов *Solve et Coagula* (растворяй и сгущай) я оставляю на потом, так как этот образ и латинские слова из алхимического тезауруса будут представлены в колоде О. Вирта и рассказать об их значении, на мой взгляд, будет уместнее позднее. Здесь же я хотел бы акцентировать внимание на принципиальном переосмыслении Дьявола из Князя тьмы в непостижимое бытие Другого, имеющего такой взгляд на мир, который даже не может быть нами помыслен. Причём в отличие от средневековых изображений, здесь фигура Сатаны не повергает в панический ужас или оцепенение, но завораживает своей мудростью, непостижимой, но от этого не менее величественной.

Бафомет Э. Леви (рис. 80) изображён как учитель принципиально иного взгляда на мир. Он — *сила глубин*, без помощи которой мы немощны и ничтожны. Он не имеет злой воли, как не имеет и доброй. Он просто грандиозная мощь, скрывающаяся под покровом разумного мира. Именно перу Элифаса Леви принадлежит сопряжение «Дьявола» Таро с инобытием, недоступным для человеческого сознания. Так, в главе «Шабаш колдунов» из книги «Учение и ритуал высшей магии» он пишет о природе заклинаний: *«Мы не притворяемся, что понимаем их смысл. Возможно, что они вообще не имеют никакого смысла. И уж совершенно точно, что они не имеют смысла в человеческом понимании этого слова, ибо они употребляются для вызывания дьявола, которого человеческий разум постигнуть не может. Именно по этой причине, Пико делла Мирандола утверждает, что в чёрной магии самые дикие и неразборчивые слова являются самыми эффективными»*¹.

Бафомет Леви — это колоссальный энергетический ресурс, как нашей планеты, так и нашего внутреннего мира. Подчиненная разуму сила горения породила двигатель внутреннего сгорания, а покорённая стихия горного потока породила гидроэлектростанции. Но такая в сотни раз превосходящая человека мощь может быть разрушительной и производить катастрофические действия (достаточно вспомнить тот факт, что Аркан катастрофы «Башня» в первых колодах часто именовался «Башней Дьявола»). Однако Бафомет может и созидать, и в его созидательной силе будет сказываться творческая мощь супостата божества. Он творец всего иного, а значит и великий учитель выхода из тупика. Он может научить мыслить ситуацию с иной стороны, но в этом обучении нет этической составляющей, и он не в ответе за то, каким

¹ Леви Э. «Учение и Ритуал Высшей Магии. Универсальный ключ к эзотерической философии» /Э. Леви — М., «София», 2014 — С. 255.

вы станете, обратившись к его силе — выйдете ли вы из своего затруднения монстром или ангелоподобным гением.

Понимание зла, как необходимой составляющей в гармонии мира и карты «Дьявол», как обязательной части посвящения на пути восхождения по Арканам Таро, благодаря трудам Элифаса Леви и его учеников распространилось по всей Европе и даже обрело поклонников в Новом Свете.

Один из видных представителей германской «поднеегипетской» традиции Вольдемар фон Уксуль в своей книге «Посвящение в Древнем Египте» (1922 г.) писал: «Картина, которую мы рассмотрим сегодня, называется "Несправедливость", "Ложь". На ней изображено ужасное существо — наполовину человек, наполовину зверь. Это чудовище восседает на троне, чёрном кубе. На голове его рога, а между ними — перевернутая пентаграмма, нацеленная острием вниз. У чудовища крылья летучей мыши, а вместо стоп огромные птичьи когти. Перед ним стоят на коленях две прикованные к кубу фигуры — это его ученики.... Её смысл в том, что любой, кто хочет достичь высочайших вершин, должен сначала опуститься в глубочайшие пропасти. Ложь и несправедливость необходимы для того, чтобы развить в смертных любовь к истине и справедливости. Каждый, кто пострадал от лжи и несправедливости в этой жизни, в следующей будет бороться за истину и справедливость. Таким образом, в Божественном Plane даже зло служит добру»¹.

Карты, создаваемые представителями «египетской традиции», выглядели весьма необычно и во многом благодаря этому получили значительное распространение. Но на самом деле по сравнению с рисунками и философией Эттейллы и Леви ничего нового в тарологию они не привносили, а лишь зачастую упрощали идеи и композиционные решения последних. В качестве примера изображения «египетского Таро» приведу Аркан «Тифон» из колоды *Falconnier Tarot* (рис. 81).

Тексты представителей данной школы либо следуют традиции Эттейллы и трактуют данный Аркан как непреодолимые обстоятельства (Поль Кристиан), либо заимствуют амбивалентность *астрального агента* Леви, интерпретируя его в духе идей равновесия и гармонии Добра и Зла, а также подчеркивают воспитательную ценность контакта с несправедливостью (Вольдемар фон Уксуль).

Идеи и образы, созданные Эттейллой и Леви, затронули всё оккультное сообщество XIX века и принципиально изменили отношение к пятнадцатому Аркану в мире Таро. Нельзя назвать ни одной серьёзной



Рис. 81

¹ Цит. no: <http://green-door.narod.ru/uxkull.html>



Рис. 82

окультной колоды второй половины XIX—начала XX вв., которая бы не испытала влияние этих мастеров. Так, к примеру, Освальд Вирт пошёл по пути синтеза и объединил «Дьявола» Эттейллы с «Бафометом» Леви. Первая колода О. Вирта, изображение из которой представлено на рисунке (рис. 82), была создана в 1880-е годы — т.е. спустя сто лет после Таро Эттейллы и примерно спустя тридцать лет после рисунка Леви. Именно в этой колоде впервые в Таро на руках «Дьявола» появляются надписи *Solve et Coagula* (напомню, более ранний аналогичный рисунок Э. Леви не являлся картой Таро), а также знак перевёрнутой пентаграммы (в данном случае образованный бородой, заострёнными ушами и рогами демона)¹.

Эта модель стала для следующих поколений оккультистов базовой, включая Таро Герметического Ордена «Золотая Заря» (в версии Израэля Регарди)² и *Rider-Waite Tarot*³. Даже анонимные авторы изображения из колоды учеников Г.О.М., известной под названием Таро Русского Окультистического Центра⁴, хотя в общих чертах и воспроизводят рисунок Элифаса Леви, тем не менее меняют направления движений

рук Бафомета в соответствии с картой Освальда Вирта и добавляют две скованные, подчиненные Дьяволу фигуры, по аналогии с виртовской моделью. Единственным исключением из общего правила можно считать лишь малоизвестную вторую колоду Артура Уэйта⁵, на которой изображён революционный образ антропоморфного Люцифера. Впрочем, эта карта явно опередила своё время и осталась без внимания в оккультном мире, уступив место магистральной тенденции в трактовке пятнадцатого Аркана, идущей от «Каббалистического Таро» Вирта. Выход в свет виртовской колоды был подлинным триумфом французского оккультизма, но такой успех не был случаен — он был основан на глубоко продуманном объединении важнейших герметических изысканий прошлых веков.

Однако, здесь можно не только восхищаться найденным Виртом решением, но и задаться вопросом: почему потребовалось вернуть двух маленьких людей в качестве дополнительных фигур в композицию Аркана «Дьявол», отсутствующих в рисунке Леви? Почему одного Дьявола-

¹ У Леви (как и во втором Таро Вирта) одновременно присутствовали как перевёрнутая (скрытая в очертаниях морды Дьявола), так и прямая пентаграмма (сияющая у него во лбу). В представленном здесь рисунке из первой колоды Таро Вирта прямая пентаграмма изъята. Именно эта версия оказалась наиболее живучей и попала во многие последующие оккультные колоды.

² Рис. 83а.

³ Рис. 83б. (художник Памела Колман-Смит).

⁴ Рис. 83в.

⁵ Рис. 83г (художники Уилфрид Пиппет и Джо Брамс Триник).



15 THE DEVIL

Рис. 83а



Рис. 83б



Рис. 83в



Рис. 83г

Бафомета было недостаточно? Думаю, что на рубеже XIX и XX веков правомочно искать психоаналитический ответ на этот вопрос, ведь это время рождения психоанализа! Вот одна из возможных интерпретаций: во всех вышеперечисленных колодах на карте «Дьявол» мы видим изображение двух маленьких человекообразных существ, смотрящих друг на друга, однако несмотря на то, что они обращены лицами друг к другу, взаимодействовать эти существа не могут, по той причине, что они прикованы словно цепью (что изображено на картах буквально) к образу Другого (т.е. Дьявола). Продолжая развивать эту метафору, можно сказать, что они не видят друг друга, а видят лишь разделяющий их образ Врага. Другой — это грандиозный фантом, но, возвышаясь над реальными существами, он господствует над ними так, как если бы он был подлинным, а они — нет (как в сказке Г. Х. Андерсона про тень, ставшую хозяином). Именно образ Другого люди-демоны видят друг в друге, к нему они намертво прикованы крепкой цепью своих убеждений и именно тень, падающая от него, искажает лица всех тех, кого они встречают на своём пути.

Этот Другой предстаёт как носитель подлинного *инобытия*, как взгляд, падающий со стороны, как тот, от кого невозможно избавиться, на чьё вечное присутствие мы обречены. Это обратная сторона первого Аркана: Маг-Творец созидал, Дьявол — ставит данный факт под сомнение и самое страшное, что этот Дьявол неотделим от нас самих: (от него нельзя укрыться). Он — наша Тень. Он — иллюзия, вокруг которой мы строим нашу реальность Он её центральная колонна. Это *сущее* в философии М. Хайдеггера, скрывающее от нас подлинное *бытие*. Но в том и вся «соль» ситуации, что мы можем хоть как-то контактировать с *бытием* и иметь о нём хоть какое-то представление только через *сущее*, которое наносит *бытию* порчу. Категория Зла перестает пониматься как то, от чего необходимо избавиться. Зло теперь инструмент взаимодействия с миром, а также — остаток, который нельзя выплеснуть, не выплеснув вместе с ним и «ребёнка».

Не проходит бесследно и параллель, заданная Эттейллой между Арканом «Влюблённый» (в его колоде «Союз/Брак») и картой «Дьявол». Её можно встретить как у А. Уэйта, так и у П. Ф. Кейса. Остановимся на колоде второго. Если сравнить два изображения (Арканы VI и XV), то можно обнаружить массу интереснейших деталей (рис. 84). Тожественной оказывается далеко не только общая композиция этих карт с доминирующей в центре крылатой фигурой. Родственные элементы встречаются буквально повсюду. Это и положение десницы архангела и демона (на рис. 84 выделено красным), и положение правой руки мужчины (на рис. 84 выделено синим). Помимо этого, весьма примечательным кажется изображение факела и хвоста с адским пламенем на карте «Дьявол» в том же месте, где на карте шестого Аркана находится горящее дерево (возможно, Неопалимая купина). Причём часть этого дерева очень напоминает огненный хвост (на рис. 84 выделено зелёным). С той стороны карты, где на шестом Аркане изображена Ева, мы видим Древо познания добра и зла с его плодами, а на карте «Дьявол» там красуется хвост демонессы, представляющий собой гроздь винограда



Рис. 84

или ветку с фруктами (на рис. 84 выделено жёлтым). Под Дьяволом виднеется колонна, под архангелом Рафаилом — горная вершина. Облака, укутывающие нижнюю часть тела архангела, очень напоминают перья, покрывающие нижнюю часть тела Дьявола. Над головой архангела сияет Солнце, над головой Дьявола — перевёрнутая пентаграмма — Чёрное Солнце оккультного знания. Если на шестом Аркане это Адам и Ева в саду Эдемском, то в пятнадцатом — это «Адам и Ева после грехопадения», как описывал это А. Уэйт в «Иллюстрированном ключе к Таро». П. Д. Успенский, развивая эту параллель писал: «Я понял, что это те же самые мужчина и женщина, которых я видел в саду. Но теперь у них были рога и хвосты с огненными концами... Это те же люди, но они уверовали в себя и в свои силы. Они заявили, что сами знают, что такое добро и что такое зло. Они приняли свою слабость за силу, и тогда Обман подчинил их себе»¹.

VI Аркан воплощал собой выбор, XV — его отсутствие. Инобытие — это то, с чьим существованием нам придётся смириться. Иногда силу Дьявола можно использовать, иногда от неё можно защититься или ускользнуть, но её нельзя ни уничтожить, ни изжить. Она всегда будет присутствовать в нашем мире как принципиально иная позиция, та позиция, которая осталась не то, что невыбранной, а даже не рассмотренной

¹ Успенский П. Д. «Новая модель вселенной» / П. Д. Успенский. — СПб.: Издательство Чернышёва, 1993. — С. 245.

к выбору, ибо выходила далеко за пределы любой возможности её помыслить. Именно невозможность осмысления этой позиции делает нас её рабами, а значит приковывает к ней. Проявленный и видимый нами Дьявол — это внешняя граница тех запредельных областей Иного, из которых мы изгнаны навсегда. Но изгнание не приносит избавления от прошлого опыта, а, напротив, является кандалами, цепью, сковывающей нас с невозможностью.

Думаю, уместно в качестве завершения анализа данного типажа Аркана «Дьявол» привести цитату из «Иллюстрированного ключа к Таро» Уйэта. Этот лаконичный текст позволит значительно глубже понять продуманную и выстроенную концепцию «Дьявола» в традиции большинства оккультных колод рубежа XIX и XX столетия. *«...Элифас Леви утверждает, что фигура Бафомета — это чистый оккультизм и магия. По мнению другого комментатора, в Мире Божьем он означает предназначение, однако в этом Мире нет никакого аналога тому, что в мире дольнем относится к грубому животному началу. В действительности же он означает Стража Порога у врат Мистического Сада, из коего изгоняются те, кто вкусил запретный плод»*¹. «Дьявол» Таро стал хтоническим духом земли, жизни и смерти — Богом Паном, который несёт в себе древнюю силу и мудрость материального универсума, мира множества вещей. Так, через Пискину, Мителли и Эттейллу, через Леви и его духовных последователей Аркан «Дьявол» обрёл полноценное амбивалентное существование, как и должно подлинному Аркану. Он перестал отождествляться исключительно с чем-то негативным, а превратился в таинство, мистерию, которая может быть воспринята и как худо, и как великое благо.



эпоха радикальных новаций — вторая половина XX века

Весьма примечательно, что радикальное переосмысление иконографии Аркана «Дьявол» происходит в колоде, которая в большинстве случаев являет собой скорее компендиум всех предшествующих оккультных традиций — это «Таро Тота» Алистера Кроули (1938 — 1943 гг.). Однако с Дьяволом у этого мага были свои «счёты», и он понимал его как никто другой. Обычно чересчур ярые фанаты этой колоды пытаются представить «Таро Тота» в качестве абсолютно новаторской системы, но на самом деле Алистер Кроули менял историческую композицию Триумфов не так уж часто. Он мог переименовать Аркан или сделать его значительно более насыщенным по символике, но фундаментальному переосмыслению подверглись в его старшеарканной колоде всего несколько карт — и карта «Дьявол» (рис. 85) в их числе.

¹ Цит. по: <https://esoterics.wikireading.ru/55606>

Нужно было обладать изощрённым мышлением Алистера Кроули, чтобы увидеть в безобидной композиции пятнадцатого Аркана марсельской колоды, наиболее популярной ныне благодаря Таро Николя Конвера (рис. 86), гигантский фаллический символ. Два малых демона и возвышающийся над ними Сатана были переосмыслены Алистером Кроули и художницей Фридой Харрис как тестикулы и половой член. Именно это мы видим в качестве основы композиции Аркана XV в «Таро Тота».

Полностью меняя символический ряд карты, Кроули, тем не менее, на уровне архитектоники глубоко укоренён в традицию. Марсельскую структуру пятнадцатого Аркана воспроизводит здесь не только фаллический символ, но и масштаб соотношения изображённых на карте персонажей: маленькие люди в тестикулах сопоставляются с гигантским козлом Мендеса, возвышающимся над ними, как малые демоны противопоставлялись великому Бафомету классического Таро.

Изображение в кроулианской колоде является наиболее откровенным из всех известных на тот момент оккультных колод. Так, к примеру, голубой нимб, окружающий верхнюю часть полового члена, является символическим изображением влагалища или ануса. В тексте «Книги Тота» Кроули менее откровенен и пишет о том, что это «ствол Древа Жизни», но тут же добавляет о божественном весеннем безумии, давая понять, что рисунок точнее выражает его мысль, чем текст, в котором приходится ещё следовать определённым приличиям (ведь речь идёт об английском обществе середины XX века).

Половой орган самого козла скрыт символическим аналогом, о чём недвусмысленно пишет автор колоды: «Его созидательная энергия скрыта из виду символом Жезла Старшего Адепта, увенчанного крылатым шаром и змеями-близнецами Гора и Осириса»¹. Поистине детскую радость от получившегося двусмысленного изображения Кроули выражает в следующей, ироничной фразе: «Корни Древа сделаны прозрачными, чтобы было видно, как скачет внутри сок...»². Для тех же, кто не понял даже этого откровенно сексуализированного символизма, он уточняет «...ствол Древа пронзает небеса; в самом



Рис. 85

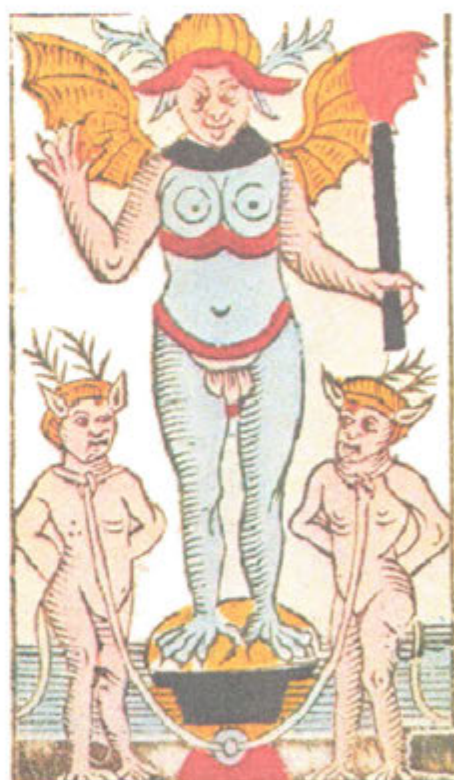


Рис. 86

¹ Цит. по: <http://таро.звездифлема.рф/?p=7126>

² Там же.

верху показано кольцо тела Нюит [богини звёздного неба]...»¹. Далее Кроули пишет, что эта карта «изображает мужскую энергию в её самой мужской форме»².

Не только фаллический «ствол Древа» украшен голубым нимбом, но и схожим с ним голубым венком украшен правый рог козла. Этот рог — витой, так как спиральная форма символизирует «движение всепроникающей энергии. Зороастр определяет Бога как "обладающего спиральной силой"»³, а венок повторяет на более заземленном уровне ту же мистерию, что и нимб, символизирующий лоно Нюит. То, что перед нами не просто животное, а мистическое существо демонстрируется третьим глазом козла. Причём символика глаза здесь обыграна дважды: в качестве фигуры «видящего» или даже «всевидающего» божества, к примеру Пана — бога всего сущего (как толкует его Кроули), а также в качестве знака, отсылающего к букве иврита, соотнесенной с данным Арканом. «Эта карта соответствует букве Айн, название которой означает "глаз", а в Зодиаке — Козерогу»⁴.

В каждой из тестикул находится по четыре фигуры. Причём с левой стороны карты — это четыре человека, в то время как с правой мы видим четырёх демонов. Для козла Мендеса между ними нет различия: «все вещи в равной степени восхищают его. Он находит экстаз в каждом явлении, каким бы по природе отвратительным оно ни было. Он превосходит все ограничения...»⁵. На заднем плане внутри тестикул изображены ряды поставленных одна на другую чисел 11. Число одиннадцать не только является числом магии, но и связано в кроулианской системе с Арканом «Вожделение», что ещё раз указывает на предельную сексуализированность карты.

Кажется, что персонажи внутри тестикул пойманы в ловушку. Они замкнуты внутри этих гигантских шаров и не могут выбраться наружу. Это обозначает положение человека, захваченного исключительно рациональным виденьем мира. Дело в том, что в английской традиции Аркан «Дьявол» находится на Древе Сфирот между сферами х'Од и Тифэрэт. Для того, чтобы подняться по этому пути, нужно отказаться от чрезмерной рационализации и мелочности в мышлении, свойственной символизму сферы х'Од (согласно интерпретации документов Герметического Ордена «Золотая Заря») и обратиться к виденью блаженства гармонии мира, которую воплощает сфера Тифэрэт, а на карте из «Таро Тота» — бог Пан. Это значит, что персонажи из тестикул смогут покинуть солипсизм своей интеллектуально отфильтрованной реальности и вырваться в безграничный мир вселенской гармонии только через ствол древа-фаллоса, извергающего свои «соки» в небеса Нюит.

«Карта представляет Пана Пангенетора, Всезачинающего <...> Знак Козерога груб, резок, тёмн, даже слеп; творческий

¹ Цит. по: <http://таро.звездавифлеема.рф/?p=7126>

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

импульс не принимает в расчёт резонансов, обычаев или предвидений. Он божественно беспринципен и возвышенно беззаботен по поводу результата»¹. Стоит признать, что в изобретательности скрытого и явного символизма этой карты (при нарочитой грубости последнего), Кроули удалось пойти дальше других авторов той эпохи и по сути открыть следующую — эпоху симулякров (что и позволило мне включить анализ этой колоды в раздел, посвящённый второй половине XX столетия).

Тенденция существенного переосмысления карты «Дьявол» была продолжена мэтрами Таро современной нам эпохи. Даже в колоде Сальвадора Дали, в которой автор чаще всего опирается на модели, предложенные ещё А. Уэйтом в начале двадцатого века, в изображении Аркана «Дьявол» художнику удалось вырваться далеко за пределы традиции и выявить такие взаимосвязи между Арканами,



Рис. 87

которые до этого момента были совершенно не очевидными. На карте из *Dali Universal Tarot* (рис. 87) мы видим обнажённого гермафродита² с жезлом в виде бабочки, не думающего о последствиях и шагающего прямо в пропасть. На заднем плане (вверху карты) можно наблюдать чёрные руки, которые словно бы отталкивают от себя главного персонажа. Фигура героя выглядит воодушевленной, а его устремлённость в бездну подчёркнута тем, что из его коленной чашечки вырастают клыки, которые, затем отделяются от его тела и взмывают ввысь!

Карта может быть прочитана различным образом. Чёрные руки могут быть «тенью Бога», а фигура на переднем плане — Люцифером, чей бунтарский дух и низвержение в пропасть были представлены в десятках произведений искусства. Подкрепляют эту интерпретацию зубы дракона, которые одновременно сопрягают гермафродита на карте со Змеем Книги Бытия и отсылают к мифу о том, что при падении Дьявол повредил себе ногу и стал хромым (ведь эти зубы исторгаются из левой ноги персонажа!). Впрочем, можно найти и совершенно иное объяснение этого изображения — перед нами человек в состоянии умопомрачения, который совершает акт самоубийства, сам не понимая того, какой силой он одержим. В таком случае Дьявол — толкающий его на этот шаг — представлен на карте чёрными руками тени (слева вверху изображения). И та и другая интерпретации вписываются в смысловое поле Аркана «Дьявол», но,

¹ Цит. по: <http://таро.звездавифлеема.рф/?p=7126>

² Похожего одновременно и на Аполлона, и на Дафну с известной статуи Джованни Лоренцо Бернини.



Рис. 88

пожалуй, не это является важнейшим достижением Дали в расширении смыслового поля этой карты, а нечто совершенно иное.

Обратив проницательный взгляд на символический ряд данной карты, можно понять, что перед нами точка пересечения двух ранее не сопоставлявшихся Арканов: «Дьявол» и «Дурак/Шут». Достаточно привести в качестве примера две версии «Дурака/Шута», опирающиеся в своей основе на композицию А. Уэйта (рис. 88)¹, чтобы понять насколько близким является образ, созданный Дали, с этими версиями нулевого Аркана. Но самое удивительное — если сравнить карту Дали с кроулианской моделью «Дурака/Шута» (на первый взгляд совершенно не похожей) можно обнаружить интереснейшие параллели (рис. 89).

На нулевом Аркане из «Таро Тота» (как и на карте «Дьявол» Дали) присутствуют **бабочка**² и **жезл** — хотя у Кроули они и не объединены между собой. Фигура дурака, как и фигура с XV карты из *Dali Universal Tarot* имеет черты обоих полов (в «Таро Тота» это решено через наделение дурака женской грудью и размещением символа Солнца в паху, как ближайшей замены фаллосу). Есть в кроулианском Аркане и **зубы, вонзающиеся в левую ногу** главного персонажа — это зубы тигра, пытающегося загрызть дурака. Только если на карте из «Таро Тота» зубы **впиваются** в ногу, то на карте Дали, нога **исторгает** эти зубы обратно! Хотел того Дали или нет, но он создал идеальную параллель между двумя Арканами — 0 и XV. Причём это не просто параллель сходств, но также и параллель различий, позволяющая заново взглянуть на взаимоотношения внутри старшеарканной колоды.

В книге «Лики мистерий» я достаточно подробно описывал отличия между Арканами «Маг/Фокусник» и «Дурак/Шут». Здесь же настало время дополнить эту картину третьей фигурой — «Дьяволом». Карте «Дурак/Шут» родственно люциферинское начало свободы, отражающееся в ней идеей духа, который *«вееет, где хочет»*.

¹ Barbara Walker Tarot (1986 г.) и Tarot of ceremonial magick (1995 г.).

² Бабочка есть и на карте «Дурак/Шут» из колоды Барбары Уолкер.

И «Дурак/Шут», и «Дьявол» не подчиняются никаким законам — в них есть самоубийственная интенсивность жизни. Не думающий о последствиях шут, шагающий в пропасть, мало чем отличается от стремящегося к абсолютной свободе Люцифера из колоды Дали.

Но есть и важное различие: Аркан «Дурак/Шут» находится за пределами любой концепции: он — **Ничто**, в то время как «Дьявол» (Пан) — это **Всё**. Но на самом деле Кроули немного лукавил, когда писал о том, что пятнадцатый Аркан воплощает в себе идею всего сущего. Я бы немного уточнил это. «Дьявол» — это всё, кроме «Мага/Фокусника». Это все мириады точек зрения, кроме нашей собственной, отражённой в первом Аркане.

Сальвадор Дали выявил в своей колоде то, что не было представлено даже в лучших оккультных колодах прошлых веков и в этом его огромная заслуга в интерпретации Таро как системы, открытой к обновлению. Логика обновления продолжили и два других мастера второй половины XX века: Герман Хайндль и Ханс Рудольф Гигер. Если Дали, сознательно или нет, заимствует отдельные важные атрибуты из уэйтовской и кроулианской версий карты «Дурак/Шут» и размещает их на Аркане «Дьявол», то Хайндль (явно сознательно) избирает иную стратегию: на своём варианте пятнадцатого Аркана он пытается объединить образы карт «Дурак/Шут» и «Дьявол» из одной колоды — «Таро Тота». Разница в этих подходах значительная. В первом случае мы имеем игру с культурными моделями, обращение к разным источникам и смещение их значения, относительно изначально задействованных моделей (С. Дали). Во втором же случае мы наблюдаем установление новых взаимосвязей внутри единой системы, в которой они изначально не были со всей определённой обозначены (Г. Хайндль).

Хайндль обращается к мотивам из кроулианской колоды и смело смешивает их, порождая образ с новыми смысловыми оттенками. Из Аркана «Дьявол» он заимствует фигуру козла Мендеса с третьим глазом, богато украшенным цветным бисером (у Кроули бисер был на венке, у Хайндля — на голове животного). Огромный ствол «древа» (он же фаллос) из «Таро Тота», обретает здесь облик Змея Книги Бытия (рис. 90). Причём очень странного змея, с обильным количеством острых зубов, напоминающих скорее зубы крокодила или вовсе вымершего хищника времён Юрского периода



Рис. 89



Рис. 90



Рис. 91



Рис. 92а



Рис. 92б

(вероятно это сознательный анахронизм). Лоно Нюит — голубое кольцо, находившееся в самой верхней части кроулианской колоды, здесь заменяется на зловонный анус козла (обозначенный несколькими штрихами в самой нижней части рисунка), который, согласно средневековым представлениям, должны были целовать те, кто являлись на Шабаш. Учитывая то, что рядом с этим анусом у Хайндля наличествует змей, в качестве аналога фаллоса, картина начинает приобретать гомосексуальный характер, что усиливается добавлением важного композиционного элемента из Аркана «Дурак/Шут» Алистера Кроули.

На рогатой голове безумца (рис. 89) в самом её центре изображён третий рог из горного хрусталя — кристалл, символизирующий его связь с чистотой высшего мира. Хайндль размещает такой же кристалл прозрачного кварца в центре головы козла Мендеса (рис. 90), чем визуально сближает композицию своего Аркана с руной *Ман* (пятнадцатой руной арманического футарка), которая поставлена им в параллель к этому изображению и присутствует в верхней правой части карты. Руна *Ман* — манифестация **мужского начала**, что в точности соответствует всему написанному о «Дьяволе» Алистером Кроули.

Карта Хайндля является ярким примером манифестации образов инобытия — перед нами встают фантазмагорические картины: миры, которые нельзя присвоить и по отношению к которым нельзя встать «на их сторону» ведь внизу карты разверзается бездна — анус дьявольского козла, чёрная дыра, которая способна поглотить любой смысл.

Рисунок Гигера (рис. 91) — отсылка к «Бафомету» Элифаса Леви, но в то же самое время он полностью переосмыслен в ключе проблематики второй половины XX века. Если для викторианской эпохи воплощением инобытия по отношению к душе человека была плоть («тёмный логос» тела), то в эпоху господства технологий плоть заменяется на механизм. Бафомет превращается в биомеханоида, а пламя Духа над его головой заменено антропоморфной женской фигурой, в которую вонзаются механизированные шприцы. «Дьявол» Леви и Кроули был великим дионисийским пророком мира ощущений, лежащего за пределами *ratio*, в то время как «Дьявол» Гигера — это учитель нового метабытия, находящегося не только вне смысла, но и вне чувств и эмоций — машина, возвышающаяся над «человеческим, слишком человеческим» мирозданием.

Иным по отношению к миру людей теперь является не *Зверь*, а *Вещь*. Молчаливое существование Вещи, лишённой какого-то смысла, прикованной к определённому местоположению всей своей тяжестью, учит нас сегодня инобытию.

Помимо колоды Гигера, в наши дни можно отыскать и десятки других радикальных переосмыслений и весьма интересных интерпретаций Аркана «Дьявол»: это и фигура мага-Христа, прикованного к своим инструментам в колоде *Connolly Tarot*, языком метафоры указывающая на нашу ограниченность «вожделением результата», которое мешает нам творить новую реальность (рис. 92а), и угрожающая тень чёрного бога, пристально взирающего из глубины чаши на пару заснувших влюблённых в Таро *Druid Craft* (рис. 92б), и мужчина и женщина, смиренно принимающие урок Учителя-Бафомета в *Barbara Walker Tarot* (рис. 92в), а также дополнительная (вторая карта пятнадцатого Аркана) в Таро Акрона, ставящая на повестку дня древний миф о злом двойнике (рис. 92г)¹. Все изменения, которые можно наблюдать на примере истории этого Аркана — это не только частные явления, касающиеся исключительно карт Таро, а воплощённая в картах история метаморфозы образа Врага рода человеческого. Эта история не закончилась, а продолжается и по сей день.



Многие века онтологический статус зла в мире был связан с Сатаной, Дьяволом, фигурой противника Божества. В русский язык слово Дьявол пришло через византийскую традицию и представляет собой греческую версию иудейского слова **Сатана**, что значит *противник*². Однако, если мы полагаем, что карты Таро не устарели в наши дни, а вышли на новый уровень культуральной адаптации к современной нам реальности, то как можно помыслить этот Аркан сегодня? Не является ли он наиболее проблематичным для современной интерпретации, ведь он отсылает к совершенно конкретной религиозной традиции?

¹ В виде «двойника» решена и сама карта, которая может переворачиваться — т.е. не имеет верха или низа. С одной стороны, она имеет номер XV/I и именуется «Чёрной Богиней», с другой — носит название «Багровая анима» (XV/II). Обе стороны этой карты являются не только двойниками друг друга, но и двойником карты «Дьявол» (XV Аркан). Если ещё учесть факт, что сам по себе «Дьявол» часто понимается в качестве тёмного двойника Бога, то цикл бесконечных отражений в пустоте умножится в ещё большей степени! Это и есть основной принцип эпохи симулякров, а колода *Der Akron Tarot* является её превосходным выразителем.

² А также, клеветник, лжесвидетель, ложный обвинитель, лукавый, лжец.



Рис. 92а



Рис. 92б

Мне кажется, что списывать в анналы времен Аркан «Дьявол» преждевременно и он ещё очень многому может нас научить, если найти к нему верный подход, но для того, чтобы отыскать ключ к этой карте нужно ответить на центральный вопрос: каков онтологический статус зла в наши дни? Существует ли зло сегодня или мы можем говорить лишь о различных точках зрения, о разных интересах и случайных стечениях обстоятельств? Я полагаю, что на этот вопрос можно дать достаточно определённый ответ — зло существует, и оно представлено в наши дни в самом существовании Другого, как философской категории. Зло — это инобытие, сама вероятность того, что кто-то может мыслить мир с невозможной для нас точки зрения, устранивающей нас и наши ценности (не физически, конечно, но не принимающей их во внимание). «Ад — это другие». Эта знаменитая цитата из Ж. П. Сартра, как нельзя лучше демонстрирует постепенную десакрализацию статуса зла.

Зло в современном мире — это то бытие, воспринять которое мы не в силах и никогда не будем в силах, это абсолютный предел между нами и всем остальным миром. Именно эта щель, этот зазор и есть локализация того, что в наши дни можно бы было именовать злом. И если это так, то значит пятнадцатый Аркан Таро не только не устарел, но приобрёл в наши дни иное звучание и даже посягает на значительно большие территории психической реальности, чем в эпоху господства христианского мировоззрения.

Впрочем, не такой уж однозначной была фигура Дьявола и на момент его появления в колоде Таро. Несмотря на суеверный страх перед фигурой лукавого, Князь тьмы весьма обильно представлен как в христианской литературе, так и на фресках соборов и книжных миниатюрах. Интерес к Аду и Врагу рода человеческого объясняется не столько порочностью людских душ, сколько той целью, ради которой ужасный образ Сатаны был некогда создан. Несомненно, изображение Дьявола воспринималось в христианской теологической традиции прежде всего как аллегория зла, но зачем же абстрактную категорию *Не-Благости* потребовалось переводить в столь омерзительный и в высшей степени конкретный образ? Ответ на этот вопрос более чем лаконичен — **страх**. Такое объяснение применимо даже к «Дьяволу» Таро. С каждым септенером требования к адепту, следующему по пути восхождения, возрастают и если в первом септенере было достаточно просто ироничного указания на фиглярство мага, во второй седмице хватало воззвания к логике действия и противодействия справедливости, то в последнем блоке из семи карт нужно нечто большее — страх, представленный ужасающими образами инобытия, которые выступают и в качестве преграды, и, одновременно, в качестве тех сил, что не дают нам пребывать в праздности.

Ни для кого не секрет, что образ Дьявола использовался церковью с педагогической целью. Страх Ада и Дьявола способствовал тому, что в народе многие удерживались от совершения особо тяжких преступлений. Таким образом, Дьявол стал своего рода воплощением бича Господа, что на самом деле не очень согласуется с доктриной христианской церкви, а многими представителями Восточной церкви и вовсе отрицается как ересь. Но тем не менее именно в этой роли Дьявол обрёл себе место в европейской

христианской культуре. Его боялись, а значит он был реален — если понимать под реальностью действенную силу.

Дьявол всегда толковался как Враг, а это значит, что есть и противоположная ему сила (ведь не может быть врага, если никто ни с кем не враждует). И в этом качестве Сатана всегда выступал безусловным апологетом Бога. Но если для Средневековья абсолютное зло было воплощено ужасающим монстром в противоположность совершенству Творца, по образу которого создан человек, то для Нового времени зло обрело образ двойника — иной стороны, Тени нас самих, что зачастую значительно более страшно, чем все средневековые и ренессансные мотивы козлоногого чудовища вместе взятые. Тот факт, что фигура двойника в подавляющем большинстве европейских источников демонизировалась и воспринималась как фигура антагониста по отношению к главному персонажу повествования, может указывать на весьма интересную логическую конструкцию.

В произведениях Жана Поля, Э. Т. А. Гофмана, Ф. М. Достоевского, Э. По, Г. Г. Эверса и многих других **двойник** (реальный или лишь отражение/тень) воплощает все худшие качества героя. Встает вопрос: действительно ли это «порченная копия» (некое извращение природы) не только отличающаяся от центрального персонажа, но и противоположная ему? Если бы это было так и речь шла только о внешнем сходстве героя и антигероя, то никакой проблемы, кроме как комического конфуза при встрече «не с тем "Я"» герой и его окружение бы не испытали. Ужас романтических новелл и романов, сказок и драм в том, что двойник — это точная копия героя: он думает, говорит, действует таким же образом, как мог бы поступить герой. Здесь уместно привести цитату из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: *«Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых».* *«Мне только чего-то стыдно... Я тебя иногда не вижу и голоса твоего даже не слышу, как в прошлый раз, но всегда угадываю то, что ты мелешь, потому что это я, я сам говорю, а не ты!»* *«Всё, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, перемолотого в уме моём, отброшенного как падаль, — ты мне же подносишь как какую-то новость!... Ты — я, я сам, только с другою рожей. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю...»*¹.

В этой сцене Иван Карамазов высказывает дьяволу, что тот думает и говорит также, как и он когда-то думал и говорил, но отбросил как негодное. Но отбросил ли? Если чёрт по-прежнему это утверждает, удалось ли Ивану изжить те мысли, которые он именует *«глупостью»* и *«падалью»*? Кажется, нет. Выходит, романтический демон-двойник — это **точная** копия героя, но представленная в «ином месте» (а точнее — «не в том месте»). То есть дурным двойника делает не его отличие от героя (иначе он бы не был двойником в полном смысле этого слова), а то **место**, которое он занимает. В таком случае само понятие зла как такового, это не столько понятие этиче-

¹ Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы. Часть четвёртая. Книга одиннадцатая, IX «Чёрт. Кошмар Ивана Федоровича» — фрагменты текста из галлюцинаторного бреда Ивана, обращающего свою речь к фигуре чёрта. «Двойником Ивана» чёрт называется мной условно.

ское, сколько топологическое. Зло — это Другой, а абсолютное зло, которое и представлялось в христианской культуре воплощенным в Дьяволе — это Бог на «ином месте». И если человек, согласно библейскому мифу, есть подобие Бога, то человек и есть этот Другой.

Но ещё страшнее выглядит двойник человека, ведь он является двойником двойника Бога. В классической европейской литературе это тень, отражение или портрет. Таким образом зло или Дьявол — это мы сами в позиции Другого. Именно «позиция Другого» является принципиально неприисваваемой, а значит действительным и подлинным злом. В одной из работ К.Л. Леви-Брюля есть эпизод, в котором он описывает архаичное понимание зла примордиальными народностями. Вождь одного из племен, рассуждая о благе и зле, характеризует их фактически одинаково, но во втором случае благо достается его конкуренту — это и есть зло в наиболее чистом, древнейшем, не замутненном рационализацией его понимании. И если Другой для нас не всегда демонизирован, то только потому, что частично Другой, усваиваем, и в качестве полезности/выгоды и в качестве вложения в него нашего либидо. Но двойник — это принципиально невозможный к усвоению нашей психикой или сознанием Другой, так как из него нечего усвоить: он абсолютно такой-же как мы, а значит он и есть абсолютно Другой, так как занимает место Другого.

В системе Таро «Я» — это «Маг/Фокусник» — первый Аркан, но «Я» в ином месте — это «Дьявол». Выходит, зло — это не качество, а положение, что приводит к выводу о невозможности его уничтожения, без уничтожения и самих себя. Достаточно вспомнить финал известного немного фильма «Пражский студент», чтобы убедиться в этом сполна. Герой этой классической киноленты 1913-го года Балдуин в попытке избавиться от демонического двойника стреляет в него, но погибает от этого выстрела, так как двойник — это и есть он сам. В попытке присвоить себе то, что есть у двойника, можно присвоить только смерть. Это значит, что абсолютное зло может быть уничтожено лишь полным разрушением всего мира. Покуда же есть хоть один взгляд на универсум, всегда скрыто будет присутствовать и второй взгляд — взгляд инобытия.



В начале своей работы «Фатальные стратегии» (1983 г.) Жан Бодрийяр пишет предложение, которое в равной степени могло бы открывать как фантастический роман, так и дневник сумасшедшего, но по пугающей иронии открывает фундаментальный философский труд, посвящённый современной нам социальной ситуации. *«Вещи нашли способ избегать диалектики смысла, которая им докучала: пролиферируя до бесконечности, потенциализируясь, превосходя свою сущность, доходя до крайностей и обесценности»*¹. Вещи начали экспансию! Вещи более не вещи. Бодрийяр описывает вещи, словно живых существ, будто им свойственно чего-то избегать и чему-то учиться. Но если вещи теперь не вещи, то кем стали их бывшие владельцы?

¹ Бодрийяр Ж. «Фатальные стратегии» / Ж. Бодрийяр — М., «Рипол Классик», 2017 — С. 7.



Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Torre (1600 — 1700 гг.)

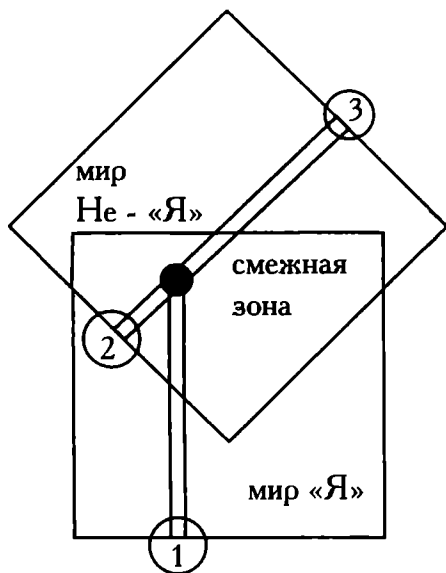


Рис. 93

Ещё в самом начале своего философского становления в работе «Система вещей» (1970 г.) Бодрийяр описывает утрату современными вещами своего места и производную от этого утрату места в мире современным субъектом. Но, как мне кажется, на самом деле вещи и люди не потеряли место, а находятся теперь лишь всегда не на своём месте. Достаточно привести в пример диван-кровать — безобидный предмет, встречающийся во многих современных квартирах. Он делает пространство жилой площади «пространством-оборотнем»: зал для гостей в дневное время, может превращаться в кровать для хозяев жилища в ночные часы. Но что же в итоге происходит на самом деле? Друзей и знакомых встречают там, где должны отдыхать владельцы квартиры или дома — т.е. в самом сердце жилища, а наиболее интимные сцены

тайнства брака совершаются в поле публичности, пусть и не в то же самое время, но в том же самом месте. Особенно это ярко выражено в квартирах без внутренних перегородок — в так называемых *квартирах-студиях*, где неуместность кровати на «кухне» столь же ощутима, как неуместность духовой печи в «спальне». Именно это демонизирует наш современный мир, а не «общий упадок нравов», вера в последнее — просто глупое самооправдание и не желание видеть дальше и глубже.

Всем известна фраза Фридриха Ницше: «...если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя». Но что есть взгляд? Каково его действие? Взгляд способен обращать человека в вещь, объединять фигуру и фон, превращая ситуацию (событие) в застывшую картинку — т.е. он «убивает», как взгляд Медузы Горгоны. Этим и страшна для нас позиция Другого: положение обращенного на нас взгляда, превращающего нас самих в вещь, в объект для чьего-то стороннего взора. Ницшеанский «взгляд бездны» — это взгляд на нас с позиции Другого, для которого мы есть лишь периферийная часть его мира.

На Аркане «Дьявол» люди, как правило, изображаются дьяволоподобными и прикованными к тяжелому пьедесталу Князя Тьмы. Это и есть действие взгляда Другого. С одной стороны, это метафора видения всех по аналогии с самыми худшими своими чертами (т.е. демонизация окружающих людей через проекцию на них собственных недостатков), с другой же стороны, это метафора более сложного процесса — процесса овеществления (приковывания человека к контексту и к случайной ситуации, в которой мы застаём его своим взглядом).

При помощи следующей схемы (рис. 93) я попытаюсь прояснить место Дьявола и инобытия в нашем мире. Ведь если зло — это только местоположение, значит должна быть и карта, которая бы его демонстрировала. Бежевый квадрат — это весь воспринимаемый нами мир (не всеми нами, но каждым из нас в отдельности, так как именно точка-источник нашего взгляда на мир и делает нас живущими в «разных мирах»). В верхней части этого квадрата мы видим красный кружок — им

я условно обозначил любую ситуацию или объект, на который устремлён наш взгляд (обозначен двумя линиями, исходящими из круга с номером 1). А теперь представим, что другой человек наблюдает эту же ситуацию. Его взгляд будет устремлён на тот же самый предмет, но с иной точки зрения (обозначен двумя линиями, исходящими из круга с номером 2). Его «мир» (обозначен жёлтым квадратом) лишь отчасти пересекается с нашим, и он воспринимает эту ситуацию в совершенно ином ракурсе, чем мы со своей точки зрения.

Умение прочувствовать и понять такую позицию чаще всего именуется «взглянуть на мир его/её глазами» или «войти в его/её положение». Сделать это глубоко и тактично крайне сложно, но, когда я говорю о позиции Другого (с большой буквы), речь идет не об этом. Каждая ситуация, каждая деталь, каждый объект нашего наблюдения воспринимается нами в контексте всего нашего мировоззрения, а взгляд Другого (обозначен двумя линиями, исходящими из круга с номером 3), как видно из схемы, есть часть, которая выходит за пределы «нашего мира» — она для нас просто недоступна и это та реальность, которая **есть** для него, но которой **нет** для нас.

Перед вами графическое выражение внутренней топологии карты «Дьявол»: той ситуации, когда наш взгляд выходит за рамки мира Другого, равно как и его взгляд — за рамки нашего мира. Мы можем уловить его «незримое» присутствие лишь по реакции предмета его наблюдения (красный кружок на схеме), который попадает и в зону нашего восприятия. Это способно вызывать сильную тревогу.

Дьявол-Пан тотален не потому, что находится везде, а потому что находится в пространстве, ускользающем от нас — он для нас нигде (чем родственен «Дураку/Шуту»), но это «нигде», психологически для нас обращается в ужасающее «везде». Безусловно и то, и другое является иллюзией, но и то и другое вызывает ужас, так как нарушает границы базовых устоев нашего восприятия мира. Единого мира оказывается мало чтобы вместить оба этих взгляда.

Любой сторонний взгляд всегда становится частично взглядом Другого, но так как этот взгляд не может быть тождественен нашему (в том числе из-за различного багажа опыта у каждого из живых существ), в нём есть некоторая нехватка, относительно нашего взгляда и, соответственно, в нашем взгляде также всегда есть определённая нехватка, относительно всех прочих взглядов. Но это правило не применимо к фигуре нашей точной копии — двойника. Во взгляде двойника утрачивается сама утрата (нехватка нехватки), что ставит под сомнение не только целесообразность, но и сам факт реальности нашего существования. Такая утрата может быть компенсирована только смертью, аннулирующей наш взгляд и возвращающей нехватку в мир пересекающихся взглядов.

З. Фрейд (а позже и Ж. Лакан), утверждали, что человеческое «Я» выстраивается по аналогии наблюдаемого нами образа другого человека, но выстраиваясь так, оно занимает «не то место»¹. Однажды зеркально

¹ Как в *стадии зеркала* Лакана, когда ребёнок впервые видит своё тело в зеркале и осознаёт свою целостность. Он видит себя не на том же месте, где находится, а на месте другого — т.е. перед собой, так как наблюдает за своим зеркальным отражением.

смещённое наше «Я» обречено на *нехватку*, которая его и организует. Но что если «то место» (место Другого), которое было отправной точкой для формирования нашего «Я» неожиданно обретёт самобытие? Тогда нехватка окажется исчерпанной и возобновить её можно лишь уничтожив наше «Я» или образ Другого, что приведёт на самом деле к одному и тому же результату — смерти.

Врачи говорят, что как «аутоскопия» (видение пациентом своего двойника), так и «негативная аутоскопия» (не способность пациентом увидеть своё отражение) — как правило являются крайне скверными признаками и дают основания предполагать трагическое разрешение психического недуга. Так что столь модные ныне фантастические концепты вроде «мира глазами ящерицы» навряд ли смогут нас повергнуть в ужас, зато наш же собственный универсум с его ценностями (этическими и эстетическими), но смещённый относительно нас самих — вот это способно ввергнуть в бездонную пучину страха. Какую бы мы не избрали опору в этом мире, какую бы не выбрали защиту, она рухнет под тяжестью «злого взгляда», который зол лишь из-за своей топологии — места Другого, ставящего под сомнение легитимность нашего собственного места.

Двойник пугает нас прежде всего тем, что он и его желания тождественны нашим. Ведь то, что обычно зовётся «единодушием», на самом деле не является тождественностью желаний. К примеру, если какой-то человек хочет стать известным, и вы его в этом поддерживаете (т.е. хотите, чтобы он стал известным), люди будут именовать ваш порыв «единодушием», но на деле у самих ваших желаний нет тождества. Желание «я хочу стать известным» и желание «я хочу, чтобы он стал известен» — это разные желания, исходящие из разной жизненной позиции.

А вот пример одинаковых желаний. Чего больше всего на свете хочет человек, испуганный вторжением в его жизнь двойника? Чтобы этот двойник исчез. И, именно этого же самого хочет и его двойник! Вот это одинаковые желания, исходящие из разных позиций (в отличие от разных желаний, исходящих из одной позиции — представленных в Аркане «Влюблённый», где необходимо сделать выбор между двумя этими желаниями).

Представьте себе такую картину: вы смотрите на своё отражение в зеркале и медленно закрываете глаза, в тот момент, когда веки сомкнутся образ вашего «двойника» исчезнет. А теперь представьте иную картину: вы смотрите на своё отражение в зеркале и неожиданно оно, автономно от вас начинает закрывать свои глаза и в тот момент, когда они сомкнутся — вы исчезаете. Это и порождает страх. Инобытие — это лишь наши же собственные желания, обращённые против нас и находящееся в иной по отношению к нашей позиции¹.

¹ Хочу предостеречь читателя от того, чтобы ставить знак равенства между образами двойника, зеркала и Арканом «Дьявол». Все Арканы Таро — это отражения определённых граней мира и человеческой души, так что образы зеркала и двойника можно включить в амплификационный ряд практически любого из Арканов. Другое дело, что функционировать они в каждом из них будут различным образом.

Страх — это ещё одна из граней Аркана «Дьявол». Страх — весьма интересная штука, с одной стороны, мы боимся потому, что нечто угрожает либо нашему комфорту, либо даже нашему существованию, с другой же стороны, именно благодаря страху это самое существование и обретает свою истинную экзистенцию — перед лицом утраты самого себя. Таким образом именно через страх мы становимся «самими собой» — т.е. ограниченными и прикованными к собственным стереотипам, комплексам и штампам (как мелкие людишки прикованы цепями к огромному Дьяволу на картах Таро). Но именно через страх (преодолев его) человек может и переродиться во что-то большее чем был раньше. И нет ничего удивительно в том, что между Арканом «Я» (I) и Арканом «Не-Я» (XV) находятся чаши весов (VIII), которые постоянно вновь и вновь корректируют свою позицию — ведь наш «вес», как и «вес» наших страхов всё время меняется. Французский философ Жак Деррида именвал это постоянным процессом *переприсваивания самим собой самого себя*. Такой бесконечный процесс самоактуализации, возможно и есть выход, который следует искать из Арканов «Дьявол» и «Башня». Противопоставленный им Аркан «Звёзды» (а далее «Дурак/Шут») — это вынесение своей жизненной опоры за пределы любой обусловленности, за пределы причинного мира.

Впрочем, я бы не хотел преждевременно раскрывать перед читателем все карты (и в прямом и в переносном смысле этого слова) по этой причине, наиболее полно данный концепт, при помощи которого я понимаю колоду Таро и её связь с тем, что обычно именуют **реальностью**, я проясню в главе, посвящённой Аркану «Дурак/Шут», так как именно эта карта является центральной для той ситуации, которая в Аркане «Дьявол» лишь начинает улавливаться. Кратко предваряя сравнение карт «Дурак/Шут» и «Дьявол» (столь красочно сопоставленных Дали и Хайнделем) я скажу следующее: Аркан «Дурак/Шут» демонстрирует отсутствие любого смысла, такую потенциальность, которая в виду своей чистоты может породить любой смысл; «Дьявол» же — это всегда присутствие непостижимого смысла, который «флуктуирует» и создает иллюзию многомерности смыслов, чем и вызывает страх, но все эти смыслы ложные — истинный же (если он вообще существует) остается сокрыт.

Здесь стоит упомянуть и о «пугающей полноте» смыслов, которые вполне справедливо приписываются оккультистами богу Пану (понимаемому как «бог всего сущего»). Как правило, человек более всего боится того, что не может включить в границы своего мировоззрения. Это могут быть места, недоступные человеку, оккультные книги, а также музеи, библиотеки и даже лаборатории (всё то, что как правило фигурирует в книгах и фильмах ужасов). Достаточно обратиться к творчеству Г. Ф. Лавкрафта, чтобы понять, насколько может ужасать человека то, что он не может контейнировать — глубины океана, космическое пространство, непонятные знаки и сиклы в старинных книгах и т.д. Но отчего же возникает такой страх?

Можно предположить, что «мир» каждого отдельно взятого человека неравнообъёмен. Я уже показывал на схеме (рис. 93) как такие «миры»

могут не совпадать друг с другом, но намного страшнее может оказаться такой случай, когда мир одного человека полностью включается в мир другого, в то время как больший из этих миров далеко выходит за границы меньшего. Вот эта ситуация должна пугать ещё больше, чем любая иная. И не есть ли именно такая зарисовка — ключ к пониманию Дьявола-Пана? Того, кто превосходит наши знания во всех смыслах и потому не может нами оцениваться?

Этот хтонический бог — Дьявол-Пан — вызывает в нас священный ужас, но, одновременно с этим, мы понимаем, что он представляет собой «мир» за пределами нашего «мира» и приписываем ему качество **вездесущего**, как готовы приписать возможность того, что из непонятного нам манускрипта выскочит древнее зло, или, что в научной лаборатории создают нечто, что должно уничтожить или поработить всех людей Земли. Страх неизвестного связан одновременно и со страхом чего-то превосходящего нас, а значит в нём всегда присутствует нечто возвышенное. Но сколь бы не был велик и вездесущ Пан — он оказывается бессилен против «Дурака/Шута», воплощающего собой абсолютное Ничто. Одна крупица Ничто несоизмеримо больше всего мира, так как он с лёгкостью может туда вписаться.



В европейской традиции есть множество имён, которые в течение веков начали сопрягаться вместе и сейчас часто выступают в роли синонимов для Дьявола и Сатаны. Самое известное из них — Люцифер (*Lucifer*), что значит «светоносец» или «сын зари», как его иногда именуют. На иврите его имя звучит как Хейлель, что означает — «звезда утренняя». В античном мире именем Люцифер называли Венеру — «утреннюю звезду», которая как бы оспаривает восход Солнца, предвещая его своим появлением, но меркнет, как только солнечные лучи набирают силу. Плиний Старший сравнивал рассветную Венеру со «вторым Солнцем», употребляя при этом имя Люцифер. Эта звезда превосходит в светоносности все прочие звёзды на небосводе — потому и имя было ей дано «несущая свет».

В древние времена люди принимали утреннее и вечернее появление Венеры за две разные звезды. В Греции их именовали Эосфор — для утренней звезды и Фосфор — для вечерней. Именно в честь этого божества и назван всем известный химический элемент (*Phosphorus*), который идёт в периодической таблице Менделеева под номером **15** и входит в **пятнадцатую** группу. Для любителей поисков всевозможных синхроний это весьма примечательная параллель с XV Арканом — картой Люцифера, особенно если вспомнить тот факт, что согласно Цицерону (столь любимому автору у средневековых и ренессансных интеллектуалов) именно Фосфор, не Эосфор¹ и был той самой утренней звездой (Люцифером). Вечерняя же звезда именуется Цицероном Веспер или Геспер.

¹ Ввиду путаницы между Эосфором и Фосфором, которая произошла ещё в античном мире, я буду иногда писать их имена как Эосфор/Фосфор.



Рис. 94

Люцифер, а точнее его «греческий предок» Эосфор/Фосфор был стражем святилища Афродиты. Тут можно вспомнить всевозможные рассказы оккультистов о «страже порога», но значительно более ценной, как мне кажется, является параллель с каббалистической трактовкой Таро. Во французской системе Таро, на Древе Жизни из трёх вертикальных путей Срединного Столпа карта «Дьявол» занимает срединную позицию между «Миром» и «Императрицей» (Афродитой/Венерой) — т.е. выполняет ту самую функцию «стража порога», которую до него исполнял Люцифер (Эосфор/Фосфор).

На Алтаре Селены из Лувра (рис. 94) с одной стороны видна утренняя звезда (юноша, поднимающий голову вверх), а с другой — звезда вечерняя (юноша, с опущенной головой). Возможно, именно благодаря тому, что Эосфор (т.е. Люцифер-денница) в античном мире изображался с высоко поднятой головой, позже (в христианстве) он стал отождествляться с падшим из-за гордости ангелом из Книги пророка Исайи. Впрочем, стоит отметить, что имя Люцифер стало соотноситься с Дьяволом или Сатаной достаточно поздно — в самом конце эпохи средних веков (примерно к моменту создания «Божественной комедии» А. Данте), а в церковных текстах — ещё позже (с XVII в.).

Так как главным источником информации о «звезде утренней», которая позже обрела имя Люцифер и значительно позже сопрягалась с Дьяволом/Сатаной, является Книга пророка Исайи, то считаю необходимым привести фрагмент, посвящённый «падению денницы», полностью: *«Как упал ты с неба, денница, сын зари! Разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своём: "Взойду на небо, выше звёзд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему". Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней. Видящие тебя всматриваются в тебя, размышляют о тебе: "Тот ли это человек, который колебал землю, потрясал царства, вселенную сделал пустынею и разрушал города её, пленников своих не отпускал домой?"»* (Ис. 14:12—17).

Однако, в Новом Завете с утренней звездой (денницей) часто сравнивался и сам Иисус Христос¹. «Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя» (Откровение 22:16). В ветхозаветном корпусе текстов также можно найти примеры наименования Мессии словом Хейлель². Слово *lucifer* (с маленькой буквы, не в качестве имени) первый раз было использовано в тексте Вульгаты — переводе Библии на латынь, осуществлённом Иеронимом Стридонским в начале V века. Именно Иероним избрал латинское слово *люцифер* в качестве аналога еврейского Хейлель.

Сейчас сложно себе представить, что во времена раннехристианской истории имя Люцифер вообще не имело никакого негативного смысла. Оно было, в том числе и обыкновенным мужским именем. Известен, в частности, *Святой Люцифер из Кальяри* — епископ, активный борец с арианством, живший в четвёртом веке. Но, вот что интересно, какой бы это ни был набожный человек, он не просто нёс раскол в течение всей своей жизни, но и ещё и продолжил его нести двенадцать веков после! Так, до XVII столетия не умолкали споры о включении/не включении епископа Люцифера в ранг святых. Скорее всего при жизни он был отлучён от церкви за непризнание трёх ипостасей Бога, но одновременно с этим, был достаточно видным христианским деятелем своего времени. На данный момент он является местночтимым святым в Кальяри. Любопытно, что из всех трактатов святого Люцифера (которых по разным данным от 5 до 8) — целых три посвящены непосредственно расколу. Приведу их названия: «О несогласии с еретиками», «О царствах отступников», «О не спасении в Боге отклонившихся».

Несмотря на то, что ранее V века вообще бессмысленно применять латинское имя Люцифер к библейскому корпусу текстов, тем не менее в Новом Завете можно найти отрывок, который может дать обильную пищу для ума. Во Втором послании к Коринфянам святого апостола Павла есть будто бы случайно оброненная фраза о том, что Сатана может принимать вид Ангела света³. Таким образом новозаветный Сатана действительно понимался как тот, кто может представлять как светonosный, но его свет — это ложь, а его имя — лжесвидетель. Его свет — это клевета, проливающая иллюзорную истину на непонятные ситуации, когда вместо того, чтобы продолжать разбираться в проблеме, люди поддаются под шарм «света», ослепляющего их, сковывающего ложным ответом. Поддавшийся уловкам Сатаны человек держится за «свет истины» вместо того, чтобы вновь и вновь оставлять вопрос открытым и искать всё новые и новые варианты ответа на него. Даже с физиологической точки зрения чрезмерный свет мешает нам видеть: если долго смотреть на Солнце — мир вокруг становится тёмным и этот аспект нельзя не учитывать, когда речь идёт об амплификационном ряде падшего ангела.

В более позднее время в оккультных слоях с одной стороны, Люцифер всё более и более стал отождествляться с *ангелом, несущим просвещение*

¹ Второе послание Петра (1:19), Откровение (22:16).

² Числа (24:17); Псалом 88 (35—38).

³ «... сам сатана принимает вид Ангела света...» (2Кор.11:14).

(к примеру, знаменитый журнал Е. П. Блаватской выходивший многие годы с таким названием), с другой же стороны, образ Люцифера объединяется с богом Паном и образом Бафомета (к примеру, у Элифаса Леви и позднее у Алистера Кроули). Фигура Люцифера облагораживается, через влияние романтизма он превращается и приобретает черты грозного, но великого наставника, а во второй монохромной колоде А. Уэйта даже попадает на изображение карты Таро в виде огромной фигуры сияющего человека (рис. 83 г). Люцифер перестаёт быть носителем идеи абсолютного зла и превращается в хтонического бога первичной жизненной силы или *астрального света* (в терминологии французской оккультной традиции).

Другое имя князя демонов, используемое в Библейском тексте — Белиал (Велиал). Упоминание Белиала в Библии можно встретить, например, в следующих местах: *«Какое согласие между Христом и Велиалом?»* (2 Кор. 6:15); *«Слово Велиала пришло на него; он слёг; не встать ему более»* (Пс. 40:9). Кто же такой этот Белиал? Как известно, сердцевиной сущности магических существ является их имя — имя же этого демона происходит от слова «без пользы». Он тот, кто не имеет предназначения свыше. Имя Белиал можно также перевести как «отсутствие Благодати», а значит этот демон вполне подходит на роль противника Бога, а вернее на роль Не-Бога или отсутствия Бога. Так как согласно святоотеческой доктрине Зло — есть отсутствие Блага.

Наряду с Белиалом достаточно часто в иудеохристианской традиции Сатану заменял Вельзевул (Веельзевул). Изначально Вельзевул был одним из персонажей пантеона богов финикийцев и по вполне понятной причине подвергся иудеями демонизации, как и многие другие языческие божества. Его имя переводят как «повелитель мух», но с большой долей вероятности до последующего искажения оно означало «возвышенный владыка». Имя Вельзевул неоднократно упоминается не только в Ветхом, но и в Новом Завете, к примеру у Луки: *«Некоторые же из них говорили: Он изгоняет бесов силою веельзевула, князя бесовского»* (Лк. 11:15). С XVI века он считался олицетворением греха чревоугодия, а в знаменитой оккультной книге Фрэнсиса Баррета «Маг» (1801 г.) имя Вельзевул предстаёт в качестве обозначения для ложных богов, то есть тех Богов, что несут ложь, а значит богов лукавых и лжесвидетелей.

Дьяволу также часто приписывали имя Самаэль, что с иврита можно перевести как «яд божий». Согласно книге Еноха это князь демонов, а также ангел смерти. Слово «яд» не могло не проассоциироваться со Змеем Книги Бытия, что в итоге и привело к включению Самаэля в констелляцию имён для обозначения Дьявола. С картами Таро у Самаэля особые отношения. В начале XIX века немецкий композитор Карл Мария фон Вебер создаёт одну из первых романтических опер (*«Der Freischütz»*²), которая получила огромную популярность и исполняется по сей день. В одной из сцен, дабы получить удачу при стрельбе, главный герой

¹ В синодальном переводе — *«Какое согласие между Христом и Велиаром?»*.

² «Вольный стрелок», но в русском музыкознании также принят вариант наименования оперы «Волшебный стрелок».

через чёрного посредника вызывает дух Самаэля¹. Дьявол даёт ему семь магических пуль, из которых последняя принадлежит не воле охотника, но самому Дьяволу и уготована невесте неосторожного егеря, поверившего Сатане. Катастрофу отводит рука Пустынника, вмешавшегося в события и наказавшего сподвижника Самаэля.

Весь сюжет этой оперы от первого и до последнего действия лёг в основу одной из колод Таро, нарисованной Вольфом (*J. Wolf*) в 1824 году. На карте под номером пятнадцать перед нами предстаёт «Сцена в Волчьей долине», когда отливание магических пуль сопровождается визитом страшной тени Самаэля. Так что в этой колоде Самаэль в полном смысле слова вытеснил Дьявола². Не следует забывать и то, что именем данного демона Элифас Леви называет пятнадцатую главу своей книги «Учение и ритуал высшей магии» («Чёрная магия: Самаил»), посвященную как раз эзотерико-философскому осмыслению Аркана «Дьявол».

Другое библейское наименование Дьявола — Князь мира сего. Так нарекается Сатана у Иоанна³. Согласно буквальной интерпретации этого текста мир раскалывается на две неравные части — «мир сей» и «Царство небесное»; и у «мира сего» есть свой Князь. Отсюда рукой подать до раннехристианских ересей и гностических представлений о злом демиурге.

Ещё одним противником божества является Антихрист. В современной культуре это имя растиражировано до предела возможного, но во времена раннего христианства оно часто использовалось во множественном числе. Антихристами звались те, кто не признавали мессианскую роль Иисуса (т.е. не считали его Христом). Имя Антихрист связано с одной из колод Таро, которая называется *Marseille Payen-Webb* (она же известна как *Tarot de Nostradamus* и *Tarot des Centuries*). Колода выпущена в XX веке, на основе детально проработанного копирования колоды начала XVIII столетия. В колоде относительно исторического оригинала воспроизведено практически всё, и она является прекрасным образцом восстановленной старинной колоды, которую можно купить сейчас. Однако авторы нового издания дали свои названия некоторым Арканам и стоит признать, что это весьма интересно. Так «Дьявол» стал «Антихристом» (что является важным маркёром именно XX века), а карта «Смерть» получила наименование «Либитина» в честь богини погребального ритуала. Многие века Аркан «Смерть» либо так и именовался, либо вовсе оставался без имени. Создателям же колоды *Marseille Payen-Webb* удалось решить эту проблему весьма изящным образом: назвать эту карту, не назвав её смертью. Что же касается наименования Антихрист для пятнадцатого Аркана, то мне оно не нравится, так как отсылает исключительно к иудео-христианской парадигме. К сожалению, до сих пор пятнадцатому Аркану так и не смогли найти адекватного современного наименования, и он по-прежнему несёт на себе печать своего происхождения, связанного с совершенно конкретной религией. Но, возможно, как раз именно ему пристало бы быть в наши дни «без имени» — так как он воплощает

¹ В опере — Самиэля.

² Несколько карт из этой колоды, включая пятнадцатую, можно посмотреть на стр. 118.

³ (Иоан. 12:31; 14:30).



Tarot de Nostradamus (1986 r.)



Рис. 95

собой то, что не может быть поименовано, то, что не может быть помечено понятным для нашей реальности знаком.

Ещё одно имя в современной культуре, сопряжённое с Дьяволом — это иудейский дух пустыни Азазель, связанный с обрядом «козла отпущения». Я бы не стал включать его в этот список, если бы не Таро Дж. Боннера (*Via Tarot*), отсылающее нас к его мифологеме. На карте Аркана XV (рис. 95) мы видим череп козла в бескрайней пустыне, над которой светит палящее Солнце. Череп «козла отпущения» словно вырастает из земли, воплощая тем самым хтоническую силу и мудрость. На последнее указывает третий глаз — единственное, что осталось в этой брenneй плоти живым. Этот глаз, как неумирающее Солнце (Чёрное Солнце), светит между пустых глазниц. Перед черепом козла можно различить полуразрушенные кости (возможно человеческие). В таком случае, карту можно проинтерпретировать в свете мессианского обетования. Череп

и кости — это символ Адама, а «козёл отпущения» есть Агнец Божий, понёсший на себе прегрешения мира сего — искупитель первородного греха¹. Это образ того, чьей жертвой и чьим скрытым огнём оправдывается существование ежедневно зримого нами лика Солнца.

Азазель здесь, как и Дьявол во многих других колодах Таро, тоже андрогин. На его мужскую природу указывает фаллический символ, словно древо с глазом, растущее из земли, как в одном из детских снов К.Г. Юнга. На женскую же его природу намекает расставленные словно ноги роженицы рога умершего животного, «порождающие» Солнце, на этом рисунке. Кеннет Грант писал в одной из своих работ, что первоначальное значение перевёрнутой пентаграммы (в оккультной среде XIX — XX столетия тесно сопоставляемой с Дьяволом) — это женщина, роженица. И роженица тут упомянута как нельзя кстати — ведь Аркан «Дьявол» всегда порождает множественность там, где есть лишь неопределённость — т.е. конкретизирует, уплотняет Ничто.

Ну и конечно же одной из ипостасей Дьявола является Мефистофель («отрицающий свет»²), известный по многочисленным литературным источникам, связывающим его договором с доктором Фаустом: от народной книги о Фаусте, вышедшей в конце XVI века, до знаменитой драмы И.В. Гёте и её многочисленных последователей, интерпретаторов и ре-интерпретаторов³. Мефистофель — это дух отрицания, противник, тот, кто поспорил с Богом о душе человека. В оккультной среде Мефистофель

¹ Агнец Божий — Христос, часто именовался новым Адамом.

² Согласно другой версии имя этого демона переводится как «лжец-разрушитель».

³ Корни этой легенды, очевидно, следует искать в предании о Феофиле Аданском (VI в.), заключившем сделку с Дьяволом, но спасшимся из-за заступничества Девы Марии.

интересен тем, что его имя попало в когорту заклинаемых духов Ада в чёрномагических «фаустовых гримуарах»¹, созданных в XVII — XIX вв. Во многом именно благодаря образу Мефистофеля в романтический литературе приобрёл особую популярность сюжет заключения договора с Дьяволом. На эту тему создавались десятки, если не сотни, известных произведений во всех жанрах, от оперы — до живописных полотен, от поэм и драм — до произведений кинематографа. Однако, несмотря на соблазнительную для некоторых идею заполучить все блага мира, продав свою душу Дьяволу, к Таро этот концепт имеет самое опосредованное отношение. Как сказал однажды один из моих учителей (очень остроумный человек), Дьяволу не нужны души, которые ему хотят продать — они уже и так его, ему нужны такие, которые продавать не хотят категорически: в них его интерес. Впрочем, если взглянуть на образ Дьявола, который предлагают нам карты Таро, то мы увидим фигуру, с которой навряд ли можно о чём-то договориться. Это стихийная, мощнейшая хтоническая сила, это взгляд инобытия, взгляд нашего неприсвояемого двойника, а не бюрократ у которого можно подписать документы на продажу не принадлежащей нам собственности (т.е. души).

Современный «научный Дьявол» — это, возможно, тот самый архетип *Не-Самости*, который предлагают ввести психологи архетипической школы. Интересно, но в истории архетипа Самости вновь отыгрывается старая сцена отпадения бунтарской Тени Бога. *Самость* (ключевая инстанция в аналитической психологии) понималась Юнгом очень близко к божественной фигуре, а некоторыми его современными последователями и вовсе толкуется как научное определение божества. Но стоило Юнгу сказать «Самость», как с фатальной неотвратимостью появились те, кто предложили ввести противоположный архетип — «Не-Самость». И если Самость упрощённо и иносказательно понимать как Бога, то *Не-Самость* придётся трактовать в качестве бунтаря Люцифера-Дьявола.

На самом деле для такой параллели есть и более глубокие основания. Самость истолковывается юнгианскими аналитиками как парадоксальное единство, в то время как *Не-Самость* рассматривается как плюралистическое множество, не сводимое к единству («...легион имя мне, потому что нас много...»²). Только если средневековый Дьявол, хоть и походил на Троицу, тем не менее являл собой лишь безобразную множественность, то архетип *Не-Самости* в наши дни рассматривается как оправданная ризоматическая альтернатива диктатуре тоталитарного архетипа Единого.



В некоторых классических эзотерических текстах (в частности, у О. Вирта) можно найти сопряжение Дьявола с *извращением* и на этой параллели необходимо остановиться подробнее. Извращение — это такой тип поведения, который в данном конкретном обществе

¹ Самый известный из них — «Тройное заклатье Ада».

² Евангелие от Марка, 5.9.

отклоняется от понятия нормы. Т.е. это и есть идеальная манифестация инобытия Другого. Сами по себе перверсии не являются злом, но их местонахождение обуславливает их восприятие в качестве зла, так как они есть то, что подрывает мировоззрение эпохи: нормы, на которых строятся представления в обществе о дозволенном и недозволенном.

В XIX веке к таким отклонениям причислялись гомосексуальные отношения, которые сейчас во многих странах легализованы. В наши дни к числу извращений принято относить далеко не только те, которые могут причинить реальный вред другому человеку, но и, к примеру, фетишизм, что демонстрирует сугубо культуральное положение понятия *извращение*, а не его этическую природу (причинение/не причинение вреда). Из этого следует сделать вывод, что извращение есть частная форма проявления инобытия, которое в Таро выражено через Аркан «Дьявол». По этой причине сопряжение Аркана XV с понятием *извращение* вполне корректно, но следует понимать, что смысловое пространство данного Аркана не исчерпывается извращением, равно как и само понятие *извращение* (отклонение от нормы) является весьма двусмысленным и далеко не всегда может быть однозначно оценено в категориях этики.

Аркан «Дьявол» есть чистое инобытие, которое очень часто проявляется в истории интереснейшим образом. В эпоху расцвета эпохи Просвещения, когда вольнодумцы развеивали предрассудки и проливали свет истины на заблуждения и ошибки прошлого, в самом сердце просвещенческого проекта во Франции появляются два феномена, которые буквально взорвут данные начинания изнутри. Первый из них — это текст известного богослова Антуана Августина Кальме «Трактат о явлении духов и о вампирах или призраках ...» (1746/1751 гг.), в котором впервые подробно описано существование вампиров. Второй — это самый запутанный и самый таинственный в истории Франции случай нападения животных на людей, который обрел плоть и кровь под именем *жеводанского зверя*.

Трактат Кальме заставил усомниться в своих просвещенческих взглядах даже Вольтера. В сочинении «Философский словарь» (*Dictionnaire philosophiques*, 1764 г.) Вольтер под влиянием книги Кальме писал, что вампиры — это ожившие мертвецы, которые выходят из могил, чтобы пить кровь живых. Из-за этого живые постепенно угасают, а вампиры, напротив, набираются сил. В связи со ставшим известным случаем Арнаута Павле¹ (начало XVIII века) повальный страх перед вампирами охватил Европу. Вампиров искали, вскрывали могилы, у мёртвых вырезали сердца и сжигали их. Сообщения о нападении вампиров разносились не только по Европе, но доходили и из Нового Света. Словно мстя за «плоды просвещения», бессознательное коллективное мифотворчество порождало чудовищные фантазии, в которые верили даже самые интеллектуально подготовленные умы того времени.

Но, если в случае с «нашествием вампиров» в Европу в XVIII веке ничего, кроме рассказов и мифов в качестве доказа-

¹ Якобы укушенный вампиром он скончался, но через некоторое время стал приходить в свою деревню и убивать её жителей.



Рис. 96

тельной базы не сохранилось, то в случае с жеводанским зверем (рис. 96)¹ — доказательства буквально выплескиваются за пределы возможного. Самое примечательное, что объявился сей зверь в то самое время, когда в свет выходили том за томом книги, входившие в эпохальный труд Дени Дидро и др. энциклопедистов — «Энциклопедию, или толковый словарь наук, искусств и ремёсел» (1751 — 1780 гг.).

Жеводанский зверь появляется в 1764 году в провинции Жеводан, давшей ему имя. В этой истории изумительно всё, и всё с полным правом можно отнести к рассматриваемому нами здесь Аркану. В качестве своего мрачного следа зверь зубами и когтями оставил свои метки более чем на пятидесяти людях и примерно полторы сотни унёс в могилу. Несмотря на то, что чудовище в итоге трёхлетних поисков было обнаружено и убито, что это было за существо сказать с определённой невозможностью. Большинство очевидцев описывали его как странного волка, чрезмерно больших размеров, однако у него был длинный хвост с кисточкой, как у льва. Все сходятся на том, что у него были выдающиеся вперед клыки, выступающие за пределы челюсти. Шерсть хищника была пятнистой, рыжей с тёмными пятнами или полосами. Врачи, описывавшие тело убитого хищника, свидетельствовали, что у него была весьма причудливая мембрана на глазах, а его голова была непропорционально крупных размеров.

Нападал он на своих жертв ещё более странно: поднимаясь на задние конечности, он наносил сокрушительные удары передними. Зверь не реагировал на скот, а нападал именно на людей проявляя при этом поистине демоническую смекалку: ему удавалось избегать любых капканов, расставленных сотнями по округе, не съесть отравленного мяса и не попасться на облавы, которые постоянно организовывались в том числе и на государственном уровне. Не желая порождать каких-то лишних мифов

¹ Современное событиям изображение чудовища (XVIII в.).

и так окружающих историю со зверем, я всё же хотел бы остановиться на одном интереснейшем моменте, который позволяет если не увидеть всю эту ситуацию глазами инобытия, то по крайней мере показать возможность флуктуации культурной парадигмы: то, как в эпоху борьбы за материализм и рациональное мышление, словно бы сам мир пытается доказать нечто обратное.

Начать повествование этой истории лучше всего с её финала. В 1767 году охотник Жан Шастель убил зверя, после чего нападения прекратились. Шастель зарядил своё ружье серебряными пулями, будучи убеждён (как и многие другие) в том, что охотится на оборотня. Зверь вышел к Шастелю, когда тот сидел на поляне и читал Священное Писание. Зверь не нападал на Шастеля, а просто дал ему себя убить. Шастель выпустил в чудовище серебряную пулю, успел перезарядить ружьё и выпустил ещё одну, которая и умертвила монстра. Казалось бы, в этом нет ничего особенно странного, ведь обычного волка тоже можно убить серебряной пулей (из какого металла сделана пуля не имеет особого значения), а то, что существо, до этого проявлявшее сверхчеловеческую сноровку здесь не среагировало, можно объяснить многократными ранениями, возможно, со временем ослабившими его инстинкты.

Но вот что интересно: у Жана Шастеля были сыновья, также принимавшие участие в охоте на зверя. Одного из них звали Антуан, чья история заслуживает внимания. Когда из-за драки между Антуаном и его братом Пьером всех Шастелей (включая их отца) отправили на несколько месяцев в тюрьму, то нападения зверя прекратились, а как только их выпустили, и они вернулись в свои родные края, нападения хищника возобновился вновь. Как свидетельствуют источники, Антуан жил отдельно от своих родных, дрессировал животных и был мизантропом. Однажды похищенный пиратами, он много лет провёл в Африке. Каким образом он вернулся оттуда и что он мог привезти с собой — неизвестно. Зато известно другое, что после убийства Жаном Шастелем жеводанского зверя в 1767 году — его сын Антуан бесследно пропал. Ещё более примечательным является факт, что Шастель убил хищника только после случая, когда монстр загрыз дочь его близких знакомых. До этого момента зверь всё время «уходил» от преследователей.

Эта история буквально воплощает в себе основную идею Аркана «Дьявол» — флуктуацию самых inferнальных смыслов, порождающих **множественность** (от теории заговора, до мифов об оборотнях и реликтовых существах древнего мира). Остановиться на какой-то одной версии данного случая сейчас, увы, невозможно и будет невозможно и впредь: он останется не только открытой загадкой истории, но и источником всё новых и новых мифов и предрассудков, захватывающих легенд и научных, а также околонаучных объяснений, которые пытаются истолковать, а значит исчерпать и сделать восприимчивым вторжение инобытия. Если перевести всё это на язык Таро, то можно прийти к следующему умозаключению: карта «Маг/Фокусник» — это Аркан иллюзий, становящихся правдой, а «Дьявол» — Аркан правды, превращающейся в ложь.



Во французской оккультной школе «Дьяволу» соответствует буква *Самэх* (рис. 97). — пятнадцатая буква иврита. Предшественница иудейской *Самэх* — финикийская буква *Семка* (*Семк*) породила греческую и кириллическую букву *Кси*, а также латинскую *Х* (*Икс*). Все эти буквы (кроме латинской) имеют гематрию **60**. Латинская же *Икс* используется в счёте в качестве обозначения числа **10** — числа полноты (10 сфирот), а также в качестве *неизвестной величины* и оси абсцисс в математике. «Дьявол» как неизвестная величина, как *Икс* в задаче, которую невозможно решить — это вполне корректное определение природы данного Аркана.

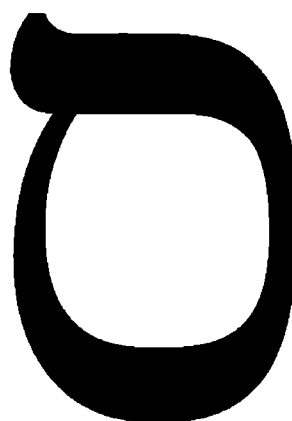


Рис. 97

Что же касается числа **60** — то на нём было основано исчисление в вавилонской системе (его рудименты мы встречаем в измерении времени, а также в измерении углов). Именно с Вавилоном в более позднее время в иудео-христианской традиции принято связывать весь демонический бестиарий. Но есть у этого священного числа и другие значения, к примеру в Египте **60** символизировало долголетие, а в Китае — завершённый цикл. В эзотерической западной литературе этому числу принято приписывать в соответствие *круг*, что хорошо сочетается также с формой записи буквы *Самэх*.

«Мистическим числом», выведенным из шестидесяти (**6+0**), является шестёрка, отсылающая нас к Аркану «Влюблённый» («Выбор»), что очень много может сказать о глубинной взаимосвязи этих карт. В первой из них следовало сделать решительный шаг — осуществить выбор «или/или», во второй — принять и то, и другое, и саму ситуацию выбора. Для первого септенера это была невозможная задача, но для третьего — она вполне разрешима, однако, на другом уровне — на уровне многомерной реальности, а не на уровне одной плоскости, где возможно только принять или отвергнуть.

Прекрасно подходит к Аркану «Дьявол» и сама форма буквы *Самэх*, представляющая собой кольцо-Уроборос, ведь для французской оккультной традиции очень важной параллелью к пятнадцатому Аркану был **циклический процесс** растворения и сгущения, выраженный алхимической максимой *Solve et Coagula*.

В классическом дополнении к ключевому каббалистическому трактату «Сефер Йецира» буква *Самэх* названа «господствующей над сном», а как известно «сон разума рождает чудовищ». «В символизируемый буквой *Самех* период большая часть человечества духовно спит и видит дурные, путанные сны. Люди видят вещи отражёнными, перевёрнутыми, "зло называют добром, и добро — злом, тьму почитают светом, и свет — тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое — горьким" (Ис.5:20)»¹.

¹ Харриетт Огаста Кертисс и Ф. Хоумер Кертисс «Ключ судьбы». Цит. по: http://www.toth.su/htm/22_bukvy_ivrita.htm



Рис. 98

Знатоки иврита интерпретируют тайные значения буквы Самэх следующим образом: «В букве Самех выражается ...идея сокрытия Лица Всевышнего. Те же буквы, что составляют название буквы Самех, образуют также слово масах — "завеса", "экран", — указывая на материальность, которая, будучи конечной, служит преградой между человеком и Божественным светом. Из тех же букв состоит и слово камус — "скрытый"»¹. «Буквы Самех, Мэм, Хаф, из которых состоит название буквы Самех, составляют корень, от которого образован глагол лисмох — "опираться", "поддерживать"»².

В связи с этим определением, я бы хотел поделиться с читателем одной биографической зарисовкой, которая, как мне кажется, может быть бесполезной для погружения в пятнадцатый Аркан. Этот летний отпуск мы с супругой привели в потрясающем по красоте месте — горном плато Лаго-Наки (Адыгея) и там посетили известный памятник природы — Большую Азишскую пещеру. Глубоко под землёй, среди причудливых и пугающих залов, в самом конце туристического маршрута я увидел огромную колонну-опору естественного происхождения. Первое же впечатление было, что это место, словно создано для того, чтобы служить манифестацией пятнадцатого Аркана (особенно в версии Алистера Кроули). Огромный, фаллосоподобный сталагнат³ (сталактон), подсвеченный красным прожектором казался буквально сошедшим с карты «Дьявол» из «Таро Тота». Вместо людей, изображённых на карте «Дьявол», внизу сталагната маячили туристы, а вместо рогов козла Мендеса с потолка пещеры свисали два грозных сталактита, устрашающе окрашенных мерцающим фонарём (рис. 98). Параллель можно бы было продолжить рассказав, что с данной колонной связаны местные представления о её магической силе, а также напомнить, что одно из значений буквы Самэх — это «опора». А что как не подземная опора, мириады человеческих жизней формировавшаяся там, внизу, дабы стать совершенной, может воплощать собой хтоническую силу пятнадцатого Аркана, силу неантропоморфного времени, исчисляемого в миллионах лет? Роднит её с Арканом «Дьявол» не только это, и не только то, что она есть «сокрытие» (ещё одно каббалистическое истолкование Самэх) — сокрытие её собственного происхождения (ведь любительский визуальный осмотр не даёт никаких шансов заметить, что данная колонна образовалась из когда-то сросшихся

¹ Д. Палант «Тайны Еврейского алфавита» Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

² Там же.

³ Сталагнаты — это колонноподобные натёчно-капельные образования, возникающие при слиянии сталактитов (растущих вниз) и сталагмитов (растущих вверх).

сталактита и сталагмита), но более всего указывает на пятнадцатый Аркан то, что красоту этой могучей хтонической силы можно бы было назвать искусством (XIV), если бы не тот факт, что эта красота не создана для глаз человека и не рассчитывает на наше признание или пренебрежение. Эта колонна-опора просто *есть*, и она «живая», ибо она растёт, но растёт незримо для нас, так как её жизнь есть тайна (Аркан).

На Святом Древе Эц а 'Хаим путь Самэх (двадцать пятый путь Древа Жизни) исходит из Тифэрэт и идёт к Йесод¹. Таким образом, этот Аркан относится к шестой группе, так как исходит из шестой, центральной сферы Эц а 'Хаим, наряду с Арканами «Умеренность» и «Башня». Путь Самэх — свет, летящий от Солнца (Тифэрэт) к Луне (Йесод). Это путь Светоносца-Люцифера, того, кто светит нам и днём, и ночью. Центр нашей системы един, а Солнце не рождается утром, и не умирает вечером как думали древние, оно светит постоянно, мы же видим то прямой его свет, то отражённый — и когда мы осознаём единство и непрерывность этого света, мы обретаем новый, многомерный мир, не расколотый на пары противоположностей, исключающих друг друга. Правая рука «Дьявола» **растворяет**, левая **сгущает**, однако он не уничтожает и не создаёт вещество, а просто руководит циклическими процессами изменений, которые происходят в этом мире.

Самэх — один из важнейших путей на Древе Жизни, так как относится к Центральному Столпу — т.е. стоит прямо и не отклоняется ни вправо, ни влево ни на йоту. Это основа-основ мира сфирот. Один из трёх священных путей, которые составляют центральную колонну мирового храма — 32-й путь (путь Аркана «Мир» — карты воплощения), 25-й путь (путь Аркана «Дьявол» — карты астрального света) и 13-й путь (путь Аркана «Императрица» — карты единения). Это великий тройственный путь от конкретной реальности окружающих нас вещей (XXI) к единству всего, что может и не может быть воплощено (III), медиантой (XV) между которыми является Аркан «Дьявол» (путь Самэх), как воплощение инобытия и по отношению к множественности и по отношению к единству. Он конгломерат и имя ему легион, но он же Враг, который всегда остаётся единым и единственным подлинным Врагом, что позволяет нам точнее осознавать наш собственный путь и наши собственные границы.

В европейской эзотерической традиции считается, что на уровне сферы Тифэрэт достигается возможность адепта общаться с его Священным Ангелом Хранителем и постигается его тайное имя. В Тифэрэт снизу ведут всего три пути, соответствующие Арканам «Башня», «Дьявол» и «Умеренность». Символизм «Башни» здесь очевиден — это слом старого мировоззрения и выход на совершенно новый уровень постижения мира. Символизм же двух других Арканов менее явен — Солнечный Ангел карты «Умеренность» есть тот же Священный Ангел Хранитель адепта, что и грозная фигура Бафомета Аркана «Дьявол»! Именно этот слом двойственности и переход к многомерному видению реального

¹ Схему Святого Древа читатель может найти в конце книги — перед Заключением.

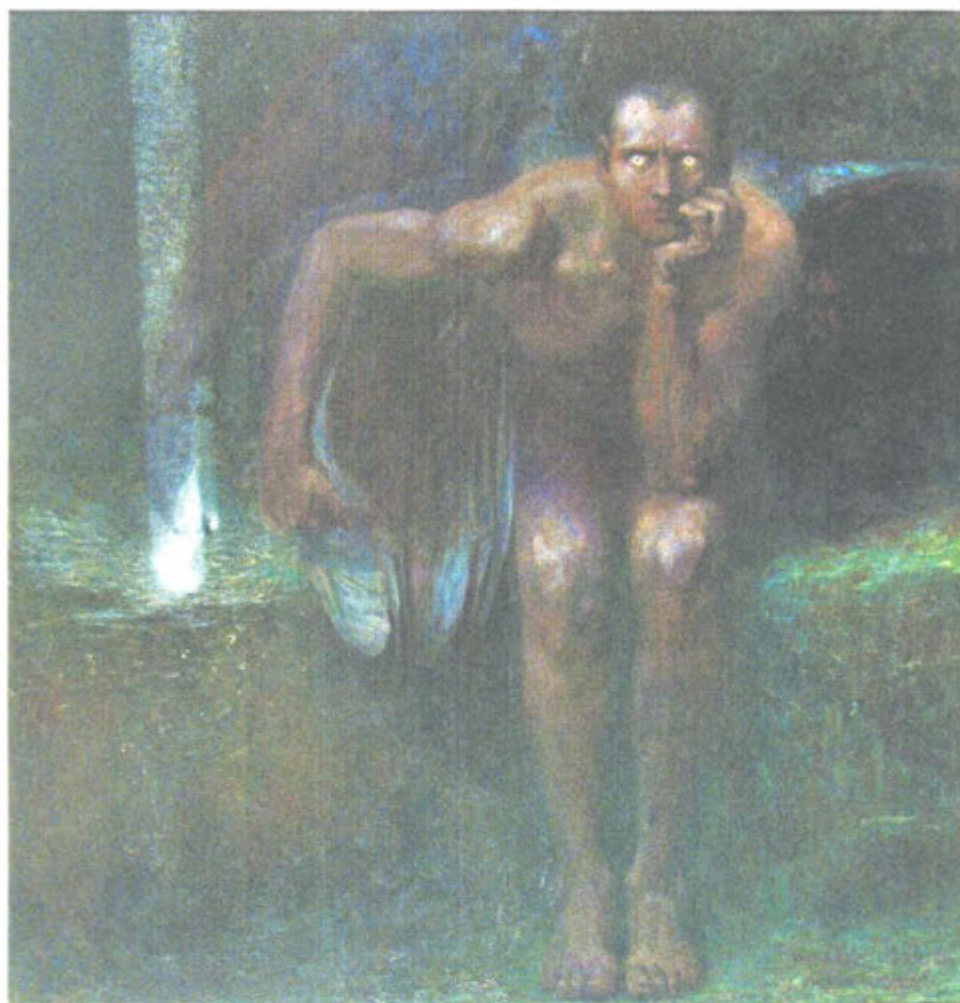


Рис. 99

мира, который одновременно единый и множественный и есть мистерия Аркана «Башня» (крушение, приносящее избавление от скованности ограничениями обыденного мышления — сферы х'Од).

В английской оккультной традиции «Дьяволу» соответствует буква *Аин*, означающая *глаз*. Данный символизм достаточно прозрачен и не нуждается в каких-то дополнительных комментариях. Фигура Дьявола как *бодрствующего*, т.е. видящего даже когда весь остальной мир дремлет, превосходно представлена на картине «Сатана наблюдает за спящим Христом» Джозефа Нозля Патона (1874 г.)¹. Не могу удержаться, чтобы не привести в качестве примера и ещё одно изображение Дьявола-Люцифера, на этот раз работы художника-символиста Франца фон Штука (1863—1928) «Люцифер» (1890 г.). На картине ницшеанский Сверхчеловек-Люцифер (рис. 99) смотрит своими светящимися глазами в тёмное бытие мира и видит в нём сокрытые знаки, в отличие от нас — спящих и не видящих ничего в этой мгле².

В оккультизме и Таро особенно ярко «третий глаз» Дьявола (намекающий на символику буквы *Аин* — «глаз») обыгран сияющими

¹ См. иллюстрацию на стр. 126 перед началом данной главы.

² В подлиннике картина очень сильно затемнена и на ней действительно сложно что-то разглядеть.

во лбу пентаграммами в рисунках Леви и Вирта, а также в колодах Кроули, Хайндля и Боннера, где он присутствует непосредственно в виде дополнительного глаза на лице козла Мендеса.

Что касается астрологической символики то, согласно большинству представителей французского эзотеризма, унаследованного русскими оккультистами (Г.О.М., Рудникова), в соответствие Аркану «Дьявол» ставят Знак Стрелец. Кентавр с луком, чья стрела силой человеческих рук и точностью мысли устремляется ввысь к Кэтэр, а чьи ноги копытного существа прочно стоят на земле, является превосходным образом для соответствия пятнадцатому сверхчеловеческому Аркану Таро. Открытость всему новому, свойственная представителям знака Стрелец, и их тяга к трате, как фундаментальному утверждению себя в бытии, также согласуются с определёнными аспектами «Дьявола». Многие видные астрологи отмечают склонность ума рождённых под знаком Стрелец к юриспруденции в её бюрократическом изводе, которая на Западе издревле прочно ассоциируется с Дьяволом (достаточно вспомнить хотя бы договор, который Дьявол согласно мифам всегда требует заключать в письменной форме). К числу характерных для Стрельца черт можно отнести и скепсис, который применительно к религиозным концепциям может превращаться в поистине мефистофельский «дух отрицания».

Освальд Вирт отказывает этой карте в зодиакальном соответствии и утверждает для неё параллель с созвездием Возничего. Это соответствие он прекрасно обосновывает в своей книге «Таро магов»: *«От Козы Амалфеи, кормилицы Юпитера, происходил знаменитый рог изобилия, который давал нимфам всё, чего бы они только ни пожелали. ...коза Юпитера и двое её козлят...расположились в небе на спине у Возничего, [что] в точности соответствует той троице, которая изображена на Аркане XV. Небесный Возничий держит в руке кнут и поводья, с помощью которых управляет животной природой; это Пан, защитник существ, живущих инстинктивной жизнью»*¹. Однако есть и ещё одна причина соотнесения «Дьявола» с Возничим. В античной Греции небесный Возничий связывался с сыном Гефеста хтоническим персонажем Эрихтонием, который имел чешуйчатую нижнюю часть тела как у змеи, точь-в-точь как на некоторых изображениях «Дьявола» в Таро (в частности, у Эттейллы и Вирта).

В английской оккультной школе в соответствие «Дьяволу» предложен Козерог, что согласуется с самим обликом козла Мендеса и в особенности козлоголового Бафомета Эттейллы у которого нижняя часть туловища, как и у мифологического Козерога, покрыта чешуёй. Знаком Козерог управляет планета Сатурн, а в экзальтации оказывается Марс: «великая» и «малая» пагубы астрологии сходятся воедино, чтобы репрезентировать Великого Врага. Но, одновременно с этим, именно под знаком Козерога согласно одной из версий был рождён христианский Искупитель — Иисус Христос. В греческой мифологии с созвездием Козерог также связывались контрастные образы: бог Пан (порождающий «панику») и Амалфея

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 154.

(«нежная богиня»), вскормившая младенца Зевса и укрывавшая его от Кроноса. Сравнивая Арканы Таро и Зодиак Кроули писал: «Легко понять, что [«Дьявол»] это ссылка на Козерога, козла, знак, управляемый Сатурном, место экзальтации Марса. В эзотерическом толковании это обозначает землю в конце декабря, активный неблагоприятный элемент. Можно вспомнить о празднике Сатурна, происходящем при входе Солнца в знак Козерога. <...> Это сила торжествующей жизни [Марс] во дворце повелителя смерти [Сатурн]»¹.

Как и в большинстве случаев, каждая из школ акцентирует своё внимание на каком-то одном аспекте Аркана, позволяя глубже понять отдельную его грань. По этой причине полезно знать разные системы, но только не смешивать их, так как хотя они и отражают образ одного и того же феномена (Аркана XV), тем не менее делают это с различных ракурсов, которые не следует произвольно смещать (как это часто, увы, можно наблюдать в оккультной среде). Приведу пример: представим себе, что у нас есть фотография человеческой головы в профиль и анфас, если мы попытаемся создать из этого «среднеарифметический» образ, то получим ужасающего монстра с ухом между глаз и заросшей волосами половиной лица. В то время как если мы осознали, что это просто разные стороны одной и той же головы, то две фотографии в значительно большей степени смогут нам помочь опознать этого человека в жизни, чем фото, сделанное лишь с одной стороны.



Накопив критическую массу информации по истории данного Аркана, можно наконец обратиться к анализу карты из колоды «Таро средневековых рисовальщиков» Освальда Вирта — одной из наиболее насыщенных по символизму колод Таро французского эзотеризма. Рисунок Вирта не только содержит в себе десятки филигранно проработанных смысловых оттенков Аркана «Дьявол», но и несёт в себе руководство, как превратить Дьявола в Пана, а из Противника (Сатаны) получить Союзника (Бафомета). Вирту без впадения в эклектику удалось объединить всё лучшее, что было наработано французскими оккультистами в области композиции и глубинного символизма данной карты. Он соединил марсельско-безансонский «канон», иконографию Эттеллы, а также потрясающий по глубине и лаконичности алхимический образ Пана-Бафомета, созданный Элифасом Леви.

Достаточно сравнить версию этого Аркана из первой колоды Вирта («Кабалистическое Таро» 1889 г.) с последней и наиболее известной его колодой, созданной в первой четверти XX века, чтобы понять в каком направлении двигалась мысль автора в постижении природы этого архетипа. В ранней версии (рис. 82) образ Дьявола в значительно большей

¹ Алистер Кроули «Зодиак и Таро». Цит. по: Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 525—526.

степени демонизирован и испытывает существенное влияние марсельско-безансонского «канона». Нет здесь и пентаграммы на лбу Князя тьмы, горящей вместо третьего глаза, которая появляется в поздней версии этой карты (рис. 100). Также на раннем рисунке значительно менее выражена двуполоая природа персонажа. В поздней же версии, помимо вышеуказанного, добавляется рыба или змеиная чешуя на ногах демона, заимствованная из колоды Эттейллы, в то время как в ранней версии Сатана одет, как на некоторых версиях болонского Таро. Если на ранней карте мы видим крылья (предположительно насекомого), которые не выходят за пределы изображения, то в поздней версии рисунка Вирт создаёт Дьяволу крылья дракона с большим когтем, а их размах стал настолько велик, что уже не вмещается в изображение. В позднем рисунке более благородной стал не только облик великого Бафомета-Пана, но эстетизируются и фигуры малых демонов. Даже колонна, которая теперь намного ближе к версии Аркана у Эттейллы, чем к марсельским картам XVIII столетия, стала более высокой и пропорциональной, что подчёркивает величие происходящей на картинке сцены.



Рис. 100

Остановимся более внимательно на символизме этого рисунка. Во-первых, в отличие от эттейловской или марсельских колод, образ Дьявола у Вирта противоречив в своей собственной природе: возле поднятой руки Бафомета, маленькая зелёная дьяволица опускает руку, а возле опущенной его руки, красный дьяволёнок поднимает руку — тем самым демоническая сила как-бы противоречит самой себе. Впрочем, сам Вирт предлагает несколько иную интерпретацию: *«Маленький сатир и юная фавнесса символизируют положительный и отрицательный полюса нейтрального вселенского флюида или, выражаясь точнее, андрогина — об этом свидетельствует знак гермафродитизма, изображённый в области половых органов великого Пана. Этот бог разделяется на два существа разного пола — сына и дочь, — которые одновременно подают эзотерический знак, согнув два последних пальца на вытянутой руке. Дьяволёнок справа поднимает левую руку, чтобы коснуться правой ноги Сатаны-Пана и получить от него положительный флюид, который он потом передаст другому дьяволёнку через связующую их верёвку. Зелёная (цвет Венеры) фавнесса правой рукой прикасается к левому копыту своего отца, чтобы отдать ему избыток флюида. Этот контакт замыкает магический круг порабощения...»*¹.

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 153.

Однако это не просто образ монструозного конгломерата, лишённого единства, Бафомет — это также возможность выйти за пределы двойственности во множественность, когда человек начинает видеть мир уже не «плоским», но многомерным, ускользающим от непротиворечивых определений. Это и есть то, что учёные двадцатого века нарекли «принципом дополнительности», пересмотрев понятие противоречия на предмет пригодности для современной науки, а Алистер Кроули называл «двойными мозгами», которые символически отражены на карте Освальда Вирта в действиях большого демона, рождающих равное противодействие в движениях рук малых демонов¹.

«Дьявол» Вирта интересен ещё и тем, что его руки указывают в противоположные от «Бафомета» Леви стороны: *Solve* (растворяй) — рука опущена вниз и держит огненный факел, а под ним красный демон огня указывает вверх, а рука с надписью *Coagula* (сгущай) — указывает вверх, но держит Лингам Шивы и под ней зелёный демон земли, указывает вниз. Сложный процесс перехода явлений в свою противоположность — это как указание на циркуляцию, так и на энантиодромию. Если Бог — есть центр, ведущий мир к Единству, то его движение центростремительно, движение же Дьявола, как духа рассеяния, центробежное, а значит правы те, кто окрестил его Люцифером: ведь если свет исходит из световой точки и расходится в стороны — это и есть Дьявол в своей щедрости, расточающий всё, что имеет.

Человек, видящий в фигуре Дьявола собрание всевозможных несвязных между собой элементов — разрушится Дьяволом, ведь для людей держащихся одного «правильного», как они считают, взгляда на мир (в 99% случаев заимствованного ими у других), множественность может быть разрушительна. Но, узнающий в Дьяволе метафору Меркурия алхимиков (связующего всё и вся), человек обретает многомерное видение мира через призму **интеллекта** (воздух — выраженный крыльями Дьявола), призму **телесности** (земля — выраженная копытами Дьявола), призму чувств (вода — выраженная чешуёй Дьявола) и призму **интуиции** (огонь — выраженный факелом и красной, огненной бородой Дьявола).

Всё это красочно описывается самим автором колоды: *«Его чёрные ноги соответствуют Земле и духам тёмных глубин, к которым относятся гномы Средневековья и ужасные Ануннаки халдеев. Зелёная чешуя, покрывающая бока чудовища, напоминает нам об ундинах, населяющих Воду, а синие крылья символизируют сильфов, силы Воздуха. Что до красной головы, то она представляет яркое пламя, в котором резвятся саламандры, духи Огня»*².

Помимо прочего, через опыт контакта с реальностью Дьявола человек может приобрести духовное видение, на что указывает прямая пентаграмма на козлорогой голове главного персонажа XV Аркана. Однако, тот кто

¹ Алистер Кроули был одним из первых в оккультном мире, кто заговорил о демонах, как глубинных гранях человеческой психики, тем самым принимая психоаналитическую модель, в которой мы оказываемся не единственными хозяевами «нашего» внутреннего мира.

² О. Вирт. Таро магов. С. 149.

смотрит на Дьявола земными глазами — тот приходит лишь к расколу его раздвоенных рогов — он не достигнет подлинного Знания. Но тот, кто доверяет духовному зрению, кто ведóm Духом Меркурия тот узрит скрытое за демоническим образом многомерное Единство: ведь именно к единому острию головы Дьявола ведёт нас знак восходящей пентаграммы, минуя всякую раздвоенность. Здесь напрашивается следующий пример. Легко в своих теологических штудиях противопоставлять материю и Дух, но, если спросить откровенно: кто имел опыт контакта с чистой материей, и кто имел такой опыт по отношению к чистому Духу? Все мы знаем лишь жизнь (то более одухотворённую, то более заматериализованную, но и там, и там есть обе эти составляющие). «Дьявол» Таро — господин жизни, астральный свет Элифаса Леви, который не добр и не зол. Отрицая свою Тень, мы отрицаем и свою жизнь и будем лишены жизни (блуждая как тени собственной же Тени), но принимая Тень, мы принимаем и жизнь, и тогда Дьявол становится подателем Жизни. Подателем не примитивного **единства**, но многомерного **«единства»** — подлинного **магического Единства**, где всё есть во всём.

Как на прозрачном кристалле, на какую грань не взгляни, видны и все остальные, так и в нашем мире, на что бы мы ни обратили внимание, действуют и все прочие его элементы и силы, но, как правило, не замечаются нами. Так же и в Таро, в каждом Аркане есть и все прочие Арканы, но каждый из них преподносит все остальные немного под иным углом, в ином ракурсе, что и делает его уникальным. Вот что главное, самое простое и одновременно самое сложное для воплощения в своей жизни, чему может научить нас Аркан «Дьявол» Освальда Вирта — Аркан множественности магического Единства, центробежной силы мира. И коль скоро Большой взрыв, породивший согласно одной из версий нашу Вселенную, был силой центробежной, то этот мир действительно мир Люцифера-Дьявола. Но плох ли этот мир? Для кого-то «да» — это мир раскола (между богатыми и бедными, между господствующими и угнетёнными и т.д.). Но может этот мир просто многомерен? Ведь не богат ли бедный опытом своей бедности, не пресыщен ли им и не желает ли он утратить то, чем обладает в таком избытке? И не является ли поработщённым человек, управляющий миллионами, когда он взбирается на пирамиду правления не потому, что осознал себя как управляющего, но потому, что это считается ценным в том обществе, где он обретается? Ведь он пленник мнений мириад малоизвестных, а то и вовсе неизвестных ему людей. Так всякую двойственность снимает многомерный взгляд, взгляд третьего глаза — глаза Духа пентаграммы Бафомета.

Как всегда у Вирта, внимания заслуживает не только изображение, но и оформление окантовки карты. Ключевым зна́ком, хорошо различимым с правой стороны, является финикийская буква Семка. Она представляет собой длинную вертикальную линию, которая пересекается тремя короткими горизонтальными. Насчёт значения этой буквы у учёных нет однозначного ответа, но считается наиболее аутентичной трактовка её в качестве *опоры, столба*. Вероятно, между этим знаком и значительно более распространённым в культуре египетским знаком *джед* есть

родственная связь. Столб джед воплощал собой позвоночный столп Осириса и устанавливался в момент перехода власти от одного монарха к другому. Есть на карте Вирта и дань европейскому буквенному символизму. С левой стороны окантовки — там, где с ней соприкасается факел — можно обнаружить латинскую букву S, в качестве аналогии к букве Семка, а также в роли первой буквы главного персонажа карты — Сатаны (*Satan*).



В завершении этой главы, я хочу предложить читателям взглянуть на совершенно уникальное и, по сути, беспрецедентное историческое изображение Аркана «Дьявол» в одной из колод XVIII века. Чем же оно уникально? Во-первых, за всю многовековую историю этого Аркана, вплоть до XX века, Дьявол никогда не изображался с человеческим лицом (по крайней мере с не изуродованным гримасой). Человеческий лик мог быть либо одной из пастей на брюхе чудовища, либо как на карте *Perditorum Raptor* (рис. 68), где Аид/Плутон обезображен наличием рогов, раскрывающих его инфернальную природу. Радикальным переосмыслением карты «Дьявол» стало изображение из второй колоды Артура Уэйта (рис. 83г), где мы видим уже не козлоподобного Дьявола, но Сатану-Люцифера — такого же, как и человек, но больше и величественнее последнего. Впрочем, популярность этой колоды не вышла за пределы «Братства Розового Креста». И даже XX век со всем его революционным порывом подарил нам единичные примеры антропоморфного воплощения пятнадцатого Аркана.

Если же сказать, что в самом сердце классического века наряду с марсельским «каноном» можно встретить изображение «Дьявола» без рогов и с не обезображенным гримасами человеческим лицом, то без доказательств навряд ли кто-то в это сможет поверить. Однако, человеческий лик этой фигуры — это ещё самое малое, чем она оказывается революционна. Дело в том, что Аркан, обозначенный оккультным образом как XIII¹ из колоды *Jeu de minciate à enseignes italiennes dit alla Colomba Angelo Marisi Bologne* (1760 г.) на своём изображении являет нам образ не мужчины, но женщины! Это единственное известное мне классическое изображение Аркана «Дьявол» с женским лицом (рис. 101). Здесь сложно не вспомнить цитату: «Когда была создана женщина, Сатан был создан вместе с нею» («Мидраш раба»). Карта сильно пострадала от времени, но тем не менее отлично видно, что перед нами женское лицо, с длинными светлыми волосами и не имеющее звериного оскала, традиционного для образа Дьявола. Женщина изображена с открытой грудью и ничто на карте не указывает на то, что перед нами гермафродит.

Она опоясана змеями, а её ноги — это ноги хищной птицы. То есть

¹ Напомню, что в ряде традиций, ответвившихся от системы Триумфов до установления там номера XV для Аркана «Дьявол» как основного, этот Аркан носит более архаичный номер XIV, который в герметической форме записывается как XIII (10+4). Ведь 10 и 4 — это два числа тотальность, выражающей повсеместную власть Князя мира сего.



Рис. 101

перед нами едва ли не классическое изображение Лилит — «царицы ночи» древнего мира. В руках она держит трезубец — амбивалентный символ, имеющий как inferнальные, так и возвышенные толкования. Несмотря на то, что фигура изображена на ярко-красном фоне, сама она находится на зелёном лугу, что снижает иномирность этого рисунка и «впускает» Дьявола в наш земной мир.

Такое абсолютно уникальное решение осталось незамеченным и не востребованным ни в системе карт Флорентийской миниатюры, ни в классических картах Таро. Лишь спустя более чем две сотни лет Сальвадор Дали решит представить нам «Дьявола» в виде причудливой фигуры не то мужчины, не то женщины, не то их двоих вместе взятых в виде гермофрадитического существа, рвущегося с вершины в бездну. Но однозначно женская фигура «Дьявола» в известных мне оккультных колодах так и не появится до наших дней: исключениями можно считать лишь неопределённый по гендеру образ с женскими чертами в Таро

Mary-El, а также дополнительную карту в Таро Акрона, где на одной из её половинок изображена «Чёрная богиня», а на другой — «Багровая анима», но не будем забывать, что обе эти акроновские демонессы не более чем два лика дополнительной карты, в то время как в колоде XVIII века женщина-дьявол была не только основной, но и единственной версией этого Аркана.



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: *астральный свет оккультистов; оккультные силы, связанные с животным началом; подсознание; импульсивность; влияние на бессознательное других людей; возбуждение желаний, грубых инстинктов и низменных страстей; смятение, неуравновешенность; истерия; извращение; злоупотребления; неумеренность во всех её формах и проявлениях.*



Мозаика в Сант Аполлинаре Нуово. VI в. Равенна

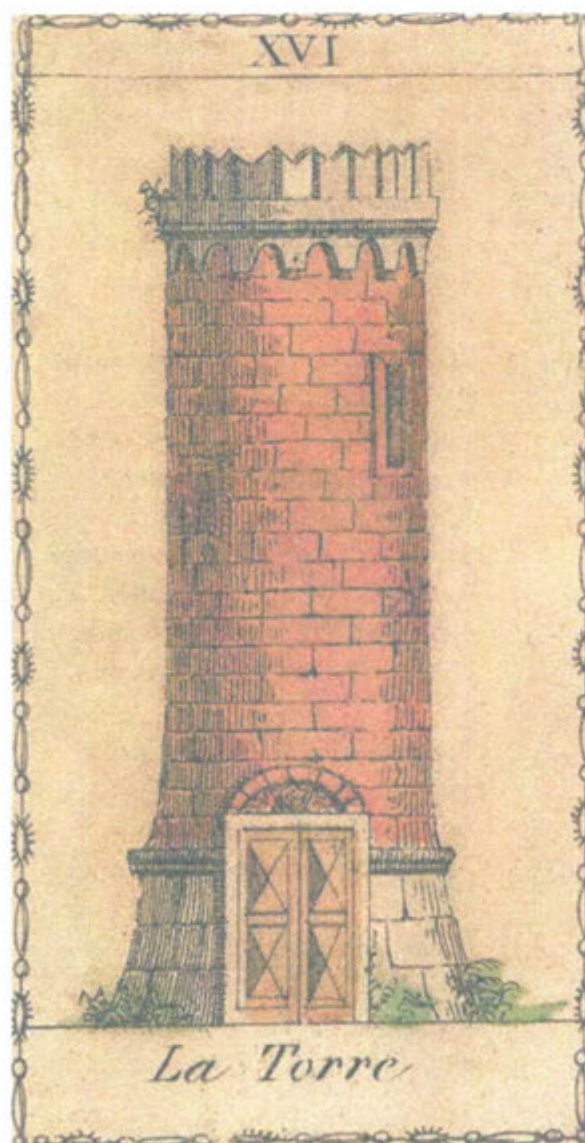
Возможно, это первое в истории христианской культуры изображение Дьявола (синий ангел, стоящий слева от Христа — со стороны проклятых). Синий цвет пользовался в латинском Риме дурной славой (и применялся разве что на ипподроме: для лёгкости различения команд-фракций, что, вероятно унаследовала и раннехристианская традиция). Данная мозаика интересна тем, что демонстрирует условный «прототип» марсельской модели пятнадцатого Аркана Таро, только здесь место Сатаны (в центре на каменном постаменте) занимает Христос в роли вершителя Страшного Суда.



¶ Quant on ediffia la tour de babiloine. et le langage fust muis en .lxxij. langues. et les anges la despyrent.

АРКАН XVI

БАШНЯ, РАЗРУШЕНИЕ, МОЛНИЯ,
СТРЕЛА, ПЛАМЯ, БАШНЯ ДЬЯВОЛА,
ДОМ ПЛУТОНА, ДОМ БОЖИЙ,
БОГАДЕЛЬНЯ, ВОЙНА,
ГОСПОДСТВО ВОЛИ НАД ФОРМОЙ,
ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ



«Строительство Вавилонской башни» — миниатюра из «Часослова Бедфорда» (начало XV века).



В поля, под сумеречным сводом,
сквозь опрокинувшийся дым
прошли вагоны полным ходом
за паровозом огневым:

багажный — запертый, зловецкий,
где сундуки на сундуках,
где обезумевшие вещи,
проснувшись, бухают впотьмах —

и четырёх вагонов спальных
фанерой выложенный ряд,
и окна в молниях зеркальных
чредою беглою горят.

Там штору кожаную спустит
дремота, рано подоспев,
и чутко в стукотне и хрусте
отыщет правильный напев.

И кто не спит, тот глаз не сводит
с туманных впадин потолка,
где под сквозящей лампой ходит
кисть задвижного колпака.

Такая малость — винт некрепкий,
и вдруг под самой головой
чугун бегущий, обод цепкий
соскочит с рельсы роковой.

И вот по всей ночной равнине
стучит, как сердце, телеграф,
и люди мчатся на дрезине,
во мраке факелы подняв.

Такая жалость: ночь росиста,
а тут — обломки, пламя, стон...
Недаром дочке машиниста
приснилась насыпь, страшный сон:

там, завывая на изгибе,
стремилось сонмище колёс,
и двое ангелов на гибель
громадный гнали паровоз.

И первый наблюдал за паром,
смеясь, переставлял рычаг,
сияя перистым пожаром,
в летучий вглядывался мрак.

Второй же, кочегар крылатый,
стальной чешуей блистал,
и уголь чёрною лопатой
он в жар без усталости метал.

Владимир Владимирович Набоков
«Крушение»

Ключевые слова:

- разрушение
- крах старого
- слом косного мировоззрения
- революция
- вторжение Реального, нарушающее Символический порядок (по Ж. Лакану)
- тщетная попытка удержаться за устоявшееся представление о реальности



Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Аин* (между сфирот Тифэрэт и х'Од)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Пэй* (между сфирот Нэцах и х'Од)

Гематрия буквы Аин: 70

Гематрия буквы Пэй: 80, и 800 для конечной формы

Астрологические соответствия: Гуайта и Вирт — Змееносец или Скорпион, Папюс и Г.О.М. — Козерог, Рудникова — Козерог, английская школа — Марс

Параллели в психологии и науке о человеке:

- кризис
- разрушение иллюзий
- грубое вторжение реальности в субъективное представление о ней
- фрустрация желаний

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- Роберт Браунинг (*Robert Browning*) «Чайльд-Роланд дошёл до Тёмной Башни» (1855)
- Стефан Грабинский (*Stefan Grabiński*) «Чумаэлай» из сборника «Демон движения» (1919)
- Морис Дрюон (*Maurice Druon*) «Крушение столпов» (1950)
- Ален Робб-Грийе (*Alain Robbe-Grillet*) «Проект революции в Нью-Йорке» (1970)
- Умберто Эко (*Umberto Eco*):
«Имя Розы» (1980) — пожар в библиотеке,
«Маятник Фуко» (1988).
- Стивен Кинг (*Stephen King*) «Тёмная башня» (1979—2012)

Параллели в трудах мыслителей:

- концепции архитекторов начала XX века по сносу старых городов и постройке на их месте новых, рассчитанных на обновлённое общество (к примеру, «План Вуазен» 1925 года Ле Корбюзье по перестройке Парижа)
- Тед Роберт Гарр (*Ted Robert Gurr*) «Почему люди бунтуют» (1970)

- Теда Скочпол (*Theda Skocpol*) «Государства и социальные революции» (1979)
- Коллектив авторов «Мир в войне: победители/побеждённые. 11 сентября 2001 глазами французских интеллектуалов» (2003)
- Коллектив авторов (под редакцией Павла Ивановича Сидорова) «Психология катастроф» (2007)

Параллели в живописи:

- Монсу Дезидерио (*Monsù Desiderio*)¹:
«Уничтожение Содома и Гоморры» (XVII в.),
«Падение Атлантиды» (XVII в.).
- «Горящий Людгейт» (ок. 1670) — автор картины неизвестен
- Ян Виск (*Jan Wyck*) «Великий пожар 1666 года» (конец XVII в.)
- Жан-Пьер Уэль (*Jean-Pierre Houël*) «Взятие Бастилии» (1789)
- Каспар Давид Фридрих (*Caspar David Friedrich*) «Руины аббатства Эльдена» (ок. 1824) — серия картин
- Уильям Тёрнер (*William Turner*) «Пожар в здании парламента» (1834)
- Карл Павлович Брюллов «Последний день Помпеи» (1830—1833)
- Иван Константинович Айвазовский «Пожар Москвы в 1812 г.» (1851)
- В 1962 — 1963 гг. Энди Уорхол создаёт серию работ под названием «Смерть и катастрофы» (*Death and Disaster*), состоящую из снимков искорёженных автомобилей, электрического стула, крушения самолёта, атомного взрыва, беспорядков и даже разбросанных по магазину банок с тунцом.
- Александр Иванович Тюрин «Новый Вавилон» (2007)

Параллели в скульптуре:

- любые уничтоженные статуи:
Бамианские статуи Будды (II—VII вв.) — разрушены в 2001 году,
Памятник Александру III в Москве у Храма Христа Спасителя (1912) — разрушен в 1918 году,
Снесённые памятники Сталину — демонтировались в ходе борьбы с культом личности в 1960-е годы,
Снесённые памятники Ленину — демонтировались в 1990-е, в Украине особенно активно в 2014 году,
Мехмет Аксой (*Mehmet Aksoy*) «Монумент гуманности» (2006) — разобран по приказу властей в 2011 году,
- «Упавший Давид» — расколотая копия статуи Микеланджело, ныне являющаяся арт-объектом (Университет штата Калифорния).
- Джакомо Манцу (*Giacomo Manzù*) «Падающая Тэбе» (1983)
- Том Паки (*Tom Puckey*):
«*Fallen*» (1999),
«*The Beauty of Rising and Falling*» (2001).
- Эрик Фишль (*Eric Fischl*) «Падающая женщина» (XXI век)

¹ Коллективный псевдоним художников: Франсуа де Номе и Дидье Барра.

Параллели в архитектуре:

- «падающие» башни и дома:

Башня Азинелли в Болонье (первое упоминание — 1185),
Боннано Пизано (*Bonanno Pisano*) Пизанская башня (1173—1360),
Башня Сююмбике (XVI—XVIII вв., первое упоминание — 1777),
Тартуский художественный музей — Падающий дом (1793).

- уничтоженные постройки:

Бастилия (1370—1381) — в 1789 году взята революционерами, в 1791 году — полностью разрушена,

Тюильри (XVI в.) — сожжён во время Парижской коммуны — в конце XIX века — разобран,

Хрустальный дворец в Лондоне (1850—1851) — уничтожен пожаром в 1936 году,

Людвиг Мис ван дер Роэ (*Ludwig Mies van der Rohe*) Памятник в честь вождей «Спартака»: Карла Либкнехта и Розы Люксембург (1926) — уничтожен нацистами,

Берлинская стена (1961) — разрушена в 1990,

Отар Каландаришвили и Мераб Исидорович Бердзенишвили «Мемориал воинской славы в Кутаиси» (1980-е) — разрушен в 2009 году,

Минору Ямасаки (*Minoru Yamasaki*) Всемирный торговый центр (1966—1973) — старый комплекс, разрушенный в результате теракта 11 сентября 2001 года.

- разрушенные церкви и часовни:

Лютеранская церковь Святого Михаила в Москве (1764) — разрушена в 1928 году,

Константин Андреевич Тон «Кафедральный соборный храм Христа Спасителя в Москве» (1860) — разрушен в 1931 году,

Михаил Арсеньевич Щурупов «Церковь Бориса и Глеба в Санкт—Петербурге» (1866—1882) — разрушена в 1975 году.

- любое здание «под снос»

Параллели в музыке:

- экспериментальная музыка с разрушением музыкальных инструментов на сцене

- Антон Григорьевич Рубенштейн «Вавилонская башня» — одноактная опера (1869)

- Морис Равель (*Maurice Ravel*):

«Вальс» — хореографическая поэма для оркестра (1920),

«Болеро» — для симфонического оркестра (1928).

- Игорь Федорович Стравинский:

«Вавилон» — кантата для чтеца, мужского хора и оркестра (1944),

«Потоп» — библейская опера для солистов, актёров, чтеца и оркестра (1961—1962).

- Альфред Гарриевич Шнитке «Нагасаки» — оратория (1957—1958)

- Тристан Мюрай (*Tristan Murail*) «*Gondwana*» (1980)

- Кристофер Рауз (*Christopher Rouse*):

«*Phantasmata*» (1981/1985) — вторая и третья части,

- «Фэтон» (1986),
- «*Der gerettete Alberich*» (1997).
- Григорий Сергеевич Зайцев «Вавилон: театр времени» (2006)
- Александр Марсович Хубеев «Призрак антиутопии» (2014)

Параллели в кинематографе:

- Бернардо Бертолуччи (*Bernardo Bertolucci*):
- «Последний император» (1987),
- «Под покровом небес» (1990).
- Рон Ховард (*Ron Howard*) «Огненный вихрь/Обратная тяга» (1991)
- любые фильмы-катастрофы:
- Роберт Бёрджесс Олдрич (*Robert Burgess Aldrich*) «Содом и Гоморра» (1962),
- Роберт Эрл Уайз (*Robert Earl Wise*) «Гинденбург» (1975),
- Мик Джексон (*Mick Jackson*) «Вулкан» (1997),
- Джеймс Фрэнсис Кэмерон (*James Francis Cameron*) «Титаник» (1997),
- Майкл Фрэнсис Мур (*Michael Francis Moore*) «Фаренгейт 9/11» (2004),
- Уильям Оливер Стоун (*William Oliver Stone*) «Башни-близнецы» (2006),
- Ким Джи-хун (*Kim Ji hoon*) «Башня» (2012).



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Знак алфавита, соответствующий XVI-ому Аркану, *у* (*Ain, Gnain*), имеет числовое значение 70. Иероглифом Аркана служит, как принято говорить, "материализованная связь". Легко будет устранить всякую туманность в представлении этого иероглифа, если вместо "вещественная связь" сказать: "связь в состоянии натяжения", как это понимается в механике. Ведь там удерживающие связи вообще и не удерживающие в состоянии напряжения проявляют себя наличием определённой реакции. Реакция, в целом ряде вопросов, как бы играет роль силы, не удовлетворяя, впрочем, общему определению таковой. Реакция — не сила, но в частных случаях может быть использована как сила. Случиться это может, однако, чаще всего лишь в присутствии других сил. <...> Утверждение одного тезиса является обыкновенно следствием логического исключения других. Исключение это обуславливается метафизическими реакциями основных законов мышления, играющих здесь роль "связей в состоянии натяжения"»¹.

Освальд Вирт: «Аркан XVI показывает нам ... башню. Этот Аркан обычно называется Дом Божий, поскольку символизирует не храм, в котором пребывает Бог, а скорее обожествлённое здание² — человеческое тело, которое ошибочно отождествляют с Богом»³. «Большинство кирпичей, из которых сложена Башня, окрашено в цвет живой плоти, чтобы

¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 337.

² Игра слов *La Maison Dieu* (Дом Божий) также может переводиться как богодельня.

³ О. Вирт. Таро магов. С. 157—158.

показать, что речь идёт о живом организме, наделённом способностью чувствовать. Это и всё человечество в целом, и тело каждого из нас в отдельности, то есть совокупность клеток, которые порождают друг друга и объединяются в органы, словно кирпичи здания, будь те способны складываться сами собой, подчиняясь загадочным силам взаимного притяжения. Кирпичи Башни, расположенные вокруг отверстий, — тёмно-красного цвета, поскольку активность должна доминировать в том, от чего требуется самая большая прочность и надёжность»¹.

Нина Рудникова: «Слишком плотная материализованность земной материи склоняет человеческую психику к инертности, ибо человеческое сознание привязано к земным формам. Эти формы, утратив пластичность, вместо преобразования разрушаются, чтобы возникнуть в новом виде. Привязанное к ним человеческое сознание протестует против этого процесса, который проявляется в нём консерватизмом, свидетельствующем об инертности (Тамасе) человеческой психики, и образует в низшей астральной плоскости целый мир старых привычек»². «Консерватизм людского сознания и консерватизм земной природы создают те элементы, которые не могут принять новой идеи, вытекающего из неё мировоззрения и новых комбинаций психических сил. Поэтому логический процесс, выливающийся в ментальный мир Земли, и новые идеологические системы, и мировоззрения, служащие фундаментом к вехам следующих эволюционных этапов, всегда влекут за собой и логическое исключение старых идейных образований. Эти исключенные идейные элементы имеют своих психических носителей в образе приверженных к ним человеческих личностей. Вот к этим-то личностям и применяется принуждение, угрозы их чувству самосохранения, путём создания картин опасностей. Если не по совести, то из страха они становятся сотрудниками нового строительства. Но среди них есть и такие, на которых и угрозы не действуют. Их психика враждебно относится к новым образованиям. Общий протест против нового спланирует их в оппозицию, и коллективными усилиями они бессознательно или сознательно образуют в психической атмосфере Земли вихрь протеста. Создается астральное натяжение между старым и новым мирами»³. «Молния нового ментального мыслетворчества, ударяя в вершину заостренной башни земного мира, сотрясает её до основания, внося новые вибрации в этажи психического мира и в саму психическую природу. И первым с вершины башни падает "коронованный", то есть старое отжившее мировоззрение, царствовавшее над бытом, а за ним "некоронованный", то есть старые формы и условия самого быта. То, что относится к этой широкой картине нового культурного строительства, то относится и к каждой частной операции»⁴. «Человеческая психика чрезмерно кристаллизована и недостаточно гибка для эволюционного преобразования, а поэтому и культурное строительство каждой эпохи осуждено на гибель и разрушение, ибо руководящие им сознания не могут

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 158.

² Н. П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 266—267.

³ Н. П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 268.

⁴ Н. П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 268—269.

целиком перейти в следующий этап развития. Именно консерватизм, то есть привязанность к старым формам, вызывает необходимость революций»¹.

Валентин Томберг: «Итак, если Пятнадцатый Аркан связан с демоническим злом, то Шестнадцатый связан со злом человеческим, т. е. со злом, которое не приходит извне, а гнездится в человеческой душе»². «Однако по всей справедливости как раз тело имеет больше оснований стыдиться обитающей в нём души, нежели душа — стыдиться тела. Ибо тело есть чудо премудрости, гармонии и стабильности и заслуживает не пренебрежения, но скорее восхищения со стороны души. К примеру, может ли душа похвастаться, что в морали она столь же тверда, как выносив в мире физическом скелет человеческого тела? Столь же она неутомима и преданна в своих чувствах, как сердце, которое бьётся днём и ночью? Обладает ли она разумом, сравнимым с разумом тела, которое знает, как привести в гармонию такие противоположности, как вода и огонь, воздух и твёрдая материя?»³. «...закон Вавилонской башни универсален, т. е. действует как в биографии отдельной личности, так и в масштабах всего человечества — и даже в иных иерархиях. Основной смысл этого закона заключается в том, что всякая автономная деятельность в дольном, всякая самовольная инициатива "снизу" неизбежно сталкивается с Божественной реальностью горнего. То, что сооружено автономными усилиями "низшей сущности", должно рано или поздно столкнуться с Божественной реальностью и подвергнуться соответствующим последствиям. Закон — или Аркан — Вавилонской башни проявляется, например, в пребывании в чистилище после смерти. Ибо каждый человек, если только он не святой и не совершенный праведник, строит своеобразную собственную "Вавилонскую башню". Его действия, суждения и устремления — автономные или личные — составляют его «личный мир», который он выстроил и уносит с собой в мир духовный после смерти. Этот субъективный мир должен пройти там испытание встречей с транссубъективной духовной реальностью — с "ударом грома". И эта встреча субъективности с духовной реальностью составляет сущность посмертного состояния, известного под названием "чистилище"»⁴. «Шестнадцатый Аркан Таро является, следовательно, предупреждением, которое адресовано всем авторам таких "систем", где важная роль отводится механическому компоненту, — систем интеллектуальных, практических, оккультных, политических, социальных и иных. Он предлагает им посвятить себя задачам роста вместо задач строительства — задач "возделывателей и хранителей сада" вместо задач строителей Вавилонской башни»⁵.



Чего только не писали об этом Аркане исследователи символизма карт и оккультисты: и то, что данное изображение намекает на разрушение

¹ Н. П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 269—270.

² В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 387.

³ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 387.

⁴ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 397.

⁵ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 411.

тамплиерской башни в Акре¹ (что служило основанием для отдаления в прошлое даты возникновения колоды Таро), и о скрытых или явных отсылках к библейской Вавилонской башне, писали даже о связи таротической башни со строением человеческого тела... Впрочем, я вовсе не собираюсь ставить под сомнение эти доводы, в той или иной степени ставшие уже традиционными для оккультной мысли, а скорее хочу расширить и дополнить спектр амплификаций к этому Аркану иными источниками, подчас более точными с исторической точки зрения, а подчас просто теми, который ничуть не хуже, чем та же Вавилонская башня, могут проиллюстрировать исторические параллели этого изображения. Ведь, как и любой Аркан, эта карта не терпит однозначных прочтений, которые всегда в своём стремлении к притязанию на абсолютную истину приближаются к заблуждению. Однако, прежде чем расширять смысловое поле карты и искать ближайшие к ней ассоциации, мне кажется необходимо выяснить, что же она могла значить на момент возникновения колоды Триумфов? Сходные ли с современным толкованием смыслы закладывали в ранние колоды Таро их создатели? Или быть может рисунок с горящей башней должен быть прочитан в совершенно иной модальности? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, предлагаю обратиться к истории Аркана. Тем более, что в случае именно с данной картой Таро — история будет весьма интересной.

От пятнадцатого столетия сохранилась всего одна карта «Башня» ручной работы. Эта карта относится к североитальянской школе Таро и включена в колоду, обычно именуемую «Таро Карла Безумного». Колода получила это название по ошибке, так как была принята за одну из пропавших колод Жакмена Грингонье, которые данный художник, возможно, выполнял для французского двора (факт того, что он создал для короля именно три колоды Таро, а не обычные игральные колоды карт не подтверждён). Больше не сохранилось ни одной карты «Башня» ручной работы, но зато имеющаяся карта относится к самому раннему периоду в истории Старшего Аркана.

Встаёт вопрос — если карты «Дьявол», к примеру, могли активно уничтожаться суеверными людьми, боявшимися любого намёка на Нечистого², что же так могло испугать этих же людей в изображении карты «Башня»? Ведь, казалось бы, куда более страшный Аркан «Смерть» должен вызывать значительно больший ужас, но ранних карт Таро с изображением Смерти дошло до наших дней существенное количество. Как это объяснить?

Дело в том, что та карта «Башня», которая сохранилась в целости и ныне находится в Национальной Библиотеке Франции (рис. 102) демонстрирует нам типизированный образ, отсылающий совсем не к Вавилонской башне и уж тем более не к Акрской башне тамплиеров. Горящая башня с массивным

¹ Имеется в виду финальный эпизод осады Акры мамлюками в 1291 году, завершившийся подрывом башни тамплиеров и их последующим уничтожением армией противника.

² Подобные суеверия захлестнули Европу XVII века (т.е. спустя два столетия после возникновения Таро).



Рис. 102



Рис. 103

входом была в это время классическим изображением Чистилища, а реже — даже самого Ада¹. Примеры таких изображений можно найти как в «Великолепном часослове герцога Беррийского» (рис. 103)², так и в «Часослове Екатерины Клевской» (рис. 104). Подобных миниатюр, демонстрирующих нашему взору башню, охваченную пламенем, в эпоху кватроченто было создано очень много.

Более того, в ранних источниках можно встретить даже вполне определённое наименование этого Аркана — «Башня Дьявола», что, собственно, и означает Ад как таковой. Если попробовать развить данную идею, то мы получим стройную концепцию. Так, к примеру, в одной из самых ранних французских колод Таро (*Tarot de Paris*)³ на шестнадцатом Аркане изображена пасть Ада⁴, а в другой колоде, ещё более ранней (*Catelin Geofroy cards*)⁵, на карте, имеющей номер шестнадцать, можно увидеть, как Дьявол утаскивает

¹ Ключевое иконографическое отличие Чистилища от Ада — в присутствии рядом с горящими воротами ангелов, обязательных для изображения очищающего (а не вечного) огня.

² Jean Colombes «Чистилище» из «Великолепного часослова герцога Беррийского» (80-е годы XV века) *Chantilly, Musee Conde (Ms 65, fol. 113v)*.

³ Рис. 117 на стр. 228.

⁴ Ад в христианской традиции часто мыслился как живое существо и изображался соответствующим образом в виде огромной зубастой пасти.

⁵ Рис. 114 на стр. 226.



Рис. 104

развлекающихся грешников в горящие ворота Башни-Ада, очень похожей по исполнению на ту башню, которую находим в «Таро Карла Безумного». Так не является ли это косвенным доказательством, что на самых ранних картах было изображено нечто значительно более страшное, чем просто башня, охваченная пламенем? Ведь если принять гипотезу, объясняющую отсутствие некоторых карт ручной работы XV века тем, что эти карты сознательно уничтожались суеверными наследниками заказчиков колод, то можно представить себе, какие ужасные сцены были изображены на картах «Башня». Напомню, что помимо классического образа Ада в виде охваченной пламенем каменной башни, есть куда более страшная традиция: изображать Ад в виде огромной пасти, пожирающей грешников (рис. 104)¹.

Уж не такие ли изображения были размещены на ранних картах Таро, если

в итоге выжила и пережила суеверные притеснения лишь та карта, которая в наименьшей степени была похожа на картину Ада? Что, если на прочих картах шестнадцатого Аркана можно было увидеть адову пасть или ужасающие мучения грешников в Аду? Это бы объяснило, почему шестнадцатая карта Таро не сохранилась почти ни в одной ранней колоде и то, почему очень скоро ей было приписано противоположное от её изначального смысла название «*Maison Dieu*» (дом божий или богадельня) — фигура Дьявола, из страха была заменена на Бога. Однако отголоски первоначального смысла — ужаса Ада — можно найти во многих последующих колодах: в большинстве колод *Minchiate* и даже в такой, казалось бы, отдалённой по времени колоде, как «Таро Тота» Алистера Кроули², в которой он совмещает ставший на тот момент классическим образ Вавилонской башни, разрушаемой свыше и образ пасти адского червя, пожирающего грешников снизу.

Другие ранние карты с изображением Башни на этот раз уже раннепечатные (которых, увы, тоже не так уж много) представляют собой достаточно близкую композицию к той, что досталась нам в наследие от XV века, но с некоторыми дополнительными деталями. Так, к примеру, в колоде *Rosenwald Tarot* (рис. 105) над башней можно разглядеть огромный огненный диск, испепеляющий её своими лучами. Конечно, с определенной натяжкой, можно предположить, что здесь уже речь идёт о Вавилонской башне и её низвержении божественной силой, но для этого, как мне кажется, в самом рисунке нет никаких особых оснований,

¹ Мастер Екатерины Клевской. Утрехт, Нидерланды, Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк (около 1440 г.), (*Ms M.945, f. 60v*).

² Рис. 135 на стр. 247.

кроме значительно более поздней традиции. Если, к примеру, сравнить это изображение с изображением Чистилища из «Великолепного часослова герцога Беррийского», то окажется, что данный диск вполне мог мыслиться художником не только эпицентром «очищающего пламени», но и тем «видением небес», во имя восхождения к которым и происходит огненное очищение, согласно христианской доктрине о Чистилище.

Другая колода *Rothschild/Beaux-Arts* (рис. 106) предлагает ещё одну версию данного изображения. Качество старинной печати и сохранность карты (как и большинства карт рубежа XV—XVI вв.), к сожалению, оставляют желать лучшего. На этот раз мы видим на изображении, как под завалами разрушающейся горящей башней гибнут двое мужчин¹. Отсюда можно перекинуть смысловой мостик к классическим версиям карты марсельской традиции, где два персонажа низвергаются с поражённой молнией башни.

К какому же мифологическому сюжету обращались художники, изобразившие эту сцену? Действительно ли речь идёт о мифе, связанном с Вавилонской башней (о разрушении которой в Библии не говорится) или о городе Содом (буквально «горящий»), который Бог испепелил небесным огнём? «*Пролил Господь на Содом и Гоморру дождём серу и огонь от Господа с неба, и ниспроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и произрастания земли*» (Быт. 19:24—25). В последнем случае будет понятно почему на переднем плане появляются двое мужчин. Ведь традиционное христианское богословие называет однополые сексуальные отношения (содомия) ключевым грехом городов Содом и Гоморра, за что они и были сожжены небесным огнём. С XIII века содомия (до этого обозначавшая любой грех сексуального характера) постепенно начинает рассматриваться как синоним мужеложества, что ко времени создания карт Таро стало едва ли не традиционным истолкованием этого слова². Достаточно сравнить многочисленные



Рис. 105



Рис. 106

¹ Точно такую же композицию можно встретить в известной колоде болонского Таро XVII века — *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Torre*.

² Вероятно, именно отсюда проистекает миф о связи Аркана «Башня» с тамплиерами. Дело в том, что одним из обвинений в адрес тамплиеров на суде Инквизиции была как раз содомия, которая именно в это время обрела значение мужеложества.



Рис. 107



Рис. 108

живописные сцены, изображающие разрушение Содома¹ с изображением с карты «Огонь» из *Rothschild/Beaux-Arts Tarot*, чтобы понять насколько они имеют между собой больше общего, чем с иллюстрациями недостроенной Вавилонской башни.

Остается только сожалеть о том, что изображение карты «Башня» почти не сохранилось на неразрезанном листе *Cary Sheet*². Возможно, оно смогло бы пролить свет на истинный источник символизма ранних версий этого Аркана. На данной карте единственный раз за историю Таро можно разглядеть корову или быка, но что было на отсутствующей части карт — остается загадкой (рис. 108)³. На той четверти рисунка, которая сохранилась, мы видим высокую башню, возле которой пасётся корова. Помимо этого, на изображении впервые появляется важная деталь, получившая дальнейшее развитие в марсельской школе Таро: круглые шары, падающие с неба — один из традиционных для живописи того времени графических мотивов апокалипсиса. «Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» (Откровение 8:7). Так что популярная версия, согласно которой Аркан «Башня» связан с мифом о Вавилонской башне, не является единственной возможной интерпретацией этой карты и тем более самой достоверной. Версия о Вавилонской башне и её мифологеме в Таро появилась на последних этапах становления оккультной колоды и не имеет с иконографией традиционных карт какой-то непосредственной связи. Конечно, если хорошо поискать, то на некоторых миниатюрах, изображающих Вавилонскую башню,

¹ Рис. 107. — Франсуа Элюин «Содомиты вызывают гнев Господень» (1781 г.).

² Керри-Йельский печатный лист создан в Милане примерно в 1500 г.

³ Исчезновение фрагментов тех или иных Арканов или даже целых карт в раннепечатной традиции Таро связано преимущественно с их нахождением на краях неразрезанных печатных листов. Эти карты естественным образом подвергались значительно более высокому риску разрушения. Так что усматривать здесь злой умысел в устранении каких-то «негативных» Арканов не стоит, что не отменяет вероятность правомочности применения данной гипотезы к картам ручной работы, чья сохранность зависела только от судьбы и бережного (или напротив, агрессивного) отношения к картам их владельцев.



109



Рис. 110

действительно можно найти падающих с неё людей и отдельные кирпичи (рис. 109)¹, но Вавилонскую башню, охваченную пламенем пожара, мне на рисунках эпохи Ренессанса видеть не доводилось, а ведь карта Таро, теперь называемая «Башня», чаще всего именовалась тогда «Огонь» (*Fioco*). Возможно, по этой причине, именно огонь следует рассматривать как важнейший ключ, который способен приоткрыть перед нами таинственные врата смысла этой Башни Триумфов.

Ещё одно раннепечатное изображение Аркана «Башня» относится к колоде *Budapest/Metropolitan* (рис. 110)². Данная карта впервые даёт нам «цветную» печатную версию этого Аркана. На изображении мы видим номер XV, являющийся типичным для первого этапа существования старшеарканной колоды³ (в рукописи *Sermones De Ludo Cum Aliis* также приводится пятнадцатый номер — т.е. сразу после Аркана «Дьявол»). Из башни густо валит дым, как и на миниатюре «Чистилище» из «Великолепного часослова герцога Беррийского», а верхняя часть башни

¹ «Часослов Бедфорда», «Строительство вавилонской башни» — фрагмент (XV в.).

² Будапештский лист под номером 5044.

³ Пятнадцатый номер для Аркана «Башня» сохранится в качестве исторического рудимента в колодах Сицилийского Таро, в колодах Флорентийской миниатюры, а также в колоде Дж. Мителли.

справа и слева, напоминает пасть разъярённых чудовищ, как на классических иллюстрациях Ада. Особенно на зев адского змея похожа часть башни, выходящая на номер XV. Фасад башни также имеет сходство с чудовищем, так как ворота его легко могут быть прочитаны как рот, а бойницы — как глаза (в русле классической традиции иконографии пасти Ада).

Наиболее же любопытным представляется то, что на карте мы видим испепелённую башню, вокруг которой растут деревья, причём огонь, сжигающий дотла кирпичную постройку, кажется полностью игнорирует эти «живые колонны». То, что должно было сгореть первым — деревья — остаётся нетронутым, в то время как каменное творение рук человеческих, казалось бы, построенное на века — разрушается от пламени. Это наводит на герметическую оккультную идею, типичную для французской школы Таро — интерпретировать «Башню» как косный конструкт, обречённый на разрушение по причине его неспособности к гибкому и естественному росту, свойственному живому дереву. К примеру, у В. Томберга можно найти следующее умозаключение: *«Факир и маг — оба нуждаются в освобождающем ударе грома свыше, чтобы вернуться на путь чисто человеческой эволюции, т. е. на путь всеобщего роста, где нет тупиков специализации. Это же относится к специалистам в мистике и гнозисе. Вот почему мы неоднократно повторяли в этих письмах, что практический (то есть живой) герметизм не является ни оккультной наукой, ни магией, ни гнозисом, ни мистицизмом, но их синтезом. Ибо он есть дерево, а не башня. Да и сам человек, весь человек — который в одно и то же время и философ, и маг, и гностик, и мистик, — он сам и есть это дерево»*¹.

В 2017 году на русский язык была переведена удивительная книга, которая может пролить свет на данное сопоставление жёсткой и гибкой структур, о которых так красноречиво писал В. А. Томберг. Автор этой книги — выдающийся современный архитектор-практик, а также философ и теоретик архитектуры, основатель архитектурного деконструктивизма — одного из самых значительных направлений в современном искусстве. Его зовут Питер Айзенман. Читая его книгу, которая названа «Десять канонических зданий: 1950—2000», я столкнулся с уникальным осмыслением такого понятия, как **канон**. Мне всегда казалось, что канон есть нечто замкнутое в себе и неизменное, но автор этой, не побоюсь данного слова, великой книги раскрывает скрытый «еретический» потенциал канона, потенциал, который способен взорвать его изнутри. Оттолкнувшись от идей Айзенмана, я предлагаю рассуждение на данную тему в свете того, что именно проблема канонизации является одной из ключевых для герметической философии Аркана «Башня».

Ни для кого не секрет, что всё постоянно изменяется: изменяются ситуации в которые мы попадаем, изменяемся мы сами, изменяются культурные и политические предпочтения и ценности и т.д. Каждая эпоха привносит с собой радикальные переосмысления предшествующего опыта, причём подчас эти изменения столь колоссальны и настолько

¹ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 403.

меняют нас самих, что мы даже теряем возможность ретроспективно осознать значительность этих трансформаций. Выходит, что наиболее значительные изменения преобразуют не только настоящее и будущее, но и прошлое, а точнее, наш доступ к нему, к его аутентичной чистоте. Когда мы погружаемся в историческое исследование, то бывает даже сложно поверить, насколько отличным образом люди могли мыслить одни и те же вещи в разные эпохи.

Радикальные метаморфозы смыслов являются типичными для истории культуры (об этом свидетельствуют исследования выдающихся учёных Мишеля Фуко, Мишеля Пастуро, а также многих отечественных авторов), а это значит, что если что-то закрепляется в виде жёстко фиксированного канона, то проходя через различные изменения окружающей культурной ситуации именно этот канонизированный феномен (рассмотренный в более широком контексте) оказывается в наибольшей степени изменяющимся! Так как если он не адаптируется к каждой конкретной новой ситуации, а попадает в неё как реликт, историческое наследие, инородное тело для современной культурной модели, то он начинает играть в новой сетке смысловых координат совершенно иную функцию, чем играл прежде.

Предположим, какое-то произведение искусства создаётся как нечто сверхсовременное, нарушающее предшествующую традицию и выступающее за радикальное обновление, через время оно может стать классическим и будет восприниматься как само собой разумеющееся, а ещё через какое-то время оно же может превратиться в догму, в канон, в эталон для копирования без каких-либо возможных вариантов отклонения от этого клише. В итоге, с одной стороны, мы видим формальную неизменность (как стены башни шестнадцатого Аркана), с другой же стороны, наблюдаем принципиальные изменения, которые происходят с этим феноменом, ведь его внутренняя суть уже давно «выгорела». Если сначала он занимал в культурной сетке координат положение эксцесса, то потом превратился в нечто традиционное, после чего и вовсе стал мертвой догмой. Если проследить развитие ситуации ещё дальше, то с большой долей вероятности можно предположить, что новое революционное произведение искусства, которое свергнет данную догму, будет внешне не похоже на свергаемое, но по существу займет в новой сетке культурных координат именно то самое место, которое когда-то занимало произведение, впоследствии ставшее стандартом для подражания. В итоге такого культурного переворота «свергнутая догма» превратится в нечто такое, что будет восприниматься теперь как архаичное и устаревшее, как пережиток давно ушедшего времени. Впрочем, всё вышесказанное никак не даёт повода полагать, что эта «догма» не сможет быть переосмыслена через несколько эпох и не станет вновь чем-то актуальным, так как займёт совершенно иное положение в новой ценностной системе.

Один из лидеров постмодернизма, архитектор, дизайнер, художник и философ Альдо Росси (1931—1997) в своих теоретических работах¹

¹ «Архитектура города» (*«L'architettura della città»* — 1966 г.) и «Научная автобиография» (*«Autobiografia scientifica»* — 1981 г.).

представлял город как постоянно развивающийся и живой организм: всё в нём может приобретать иное значение, даже оставаясь на тех же самых местах. Храм может превратиться в склад, а дорогой отель — в госпиталь. Здания внешне, казалось бы, остаются такими же, но становятся совершенно иными по их функции. Старые постройки города определяют то, какими должны быть новые дома, воздвигаемые рядом с ними, но в то же самое время сами попадают в новый контекст, который сокрушает их изначальную позицию в сетке культурных координат. Париж после возведения Эйфелевой башни — это уже иной Париж, как и Лондон уже не тот же самый Лондон после того, как в нём появились Лондонский Ллойд, Мэри-Экс («лондонский огурец») и огромное колесо обозрения.

В этих «живых городах» здания сносятся и взрываются, здания попадают в новый контекст и сокрушаются на ином — символическом уровне, в то время как процесс ветшания и отмирания, свойственный тринадцатому Аркану, здесь проявляется в значительно меньшей степени. Описывая свою жизнь в автобиографии Альдо Росси говорит о том, что, попав в автокатастрофу, он осознал смерть как перелом (имеется в виду перелом аналогичный перелому ноги или руки). Если понимать феномен смерти в таком ключе, то это окажется очень близко именно к смысловому полю Аркана «Башня», а не долговому отмиранию чего-то уже отжившего (что типично для Аркана «Смерть»).

Приведу другой пример, на этот раз из области музыкального искусства, так как в музыке под словом канон понимается нечто особенное — это весьма специфическая форма-жанр, которая проявляет на редкость близкие свойства с вышеописанным мысленным историческим экспериментом. Канон в музыке — это такая форма (иногда определяемая и как жанр), в которой одинаковая «мелодия» повторяется в разных голосах, но возникает там с временным запозданием (рис. 111)¹. Таким образом может существовать канон, в котором нет ничего, кроме этой самой «мелодии» — т.е. во всех голосах последовательно звучит одно и то же, но в каждом голосе с определённой задержкой по отношению к первоначальному изложению. Это значит, что изначально канон линейен — т.е. в нём может не быть никакого другого материала, кроме того, который есть в одном из его голосов (причём в любом из голосов, так как в них звучит одно и то же). В эпоху создания карт Таро, такие пьесы-каноны часто даже записывались как одnogолосные линии, а вступление других голосов лишь подразумевалось — так как все последовательно вступающие голоса были абсолютно тождественны первому, с той лишь разницей, что звучали относительно него и относительно друг друга с временной задержкой.

Можно подумать, что каждый новый голос такого канона несёт тот же самый образ, что был в первом голосе, но это не так, так как каждый раз, когда тема канона звучит в новом голосе, другие голоса уже ушли вперед, что создает **иной контекст** для её проведения. Оставаясь неизменной,

¹ В каждом из четырёх голосов (строк) мы видим абсолютно один и тот же музыкальный материал (последовательность, обозначенная мной для удобства буквами А, Б, В, Г, Д...). Первым вступает верхний голос, через такт — второй сверху, затем третий и в конце вступает нижний. Количество голосов могло бы быть и большим.

Moderato

время

І А Б В Г Д Е Ё Ж З

ІІ А Б В Г Д Е Ё Ж

ІІІ А Б В Г Д Е Ё

ІV А Б В Г Д Е

V А Б В Г Д

VI А Б В Г

VII А Б В

VIII А Б

IX А

³usc. 111

«мелодия» канона, пробегая между голосами, всё время приобретает совершенно различные оттенки. Более того, изначально линейное движение, «канонизируясь», ставит самое себя под сомнение, так как гипотетически канон может содержать любое количество голосов, а это значит, что с какого-то момента первоначальная «линия-мелодия» вообще уже не будет восприниматься человеческим слухом — сверхмногоголосная вертикаль настолько может превзойти прослушиваемость горизонтали, что канон в прямом смысле слова взорвет сам себя. Как «Башня» шестнадцатого Аркана Таро, он обрушится из одноголосной монодии, превратившейся в совершенно непрослушиваемую вертикаль, которая в музыке называется сонором (многозвучной недифференцированной массой).

Попробую это объяснить ещё доступнее — на примере следующей схемы (рис. 112). Ряд из одинаковой последовательности букв (А, Б, В и т.д.) воспроизводится в девяти голосах, обозначенных римскими цифрами. Если бы все эти голоса скандировали данные буквы одновременно, то никакого особого отличного эффекта от воспроизведения каким-то одним из голосов этого же ряда не возникло бы. Однако, здесь мы видим, что когда второй голос произносит букву А, то первый уже произносит букву Б, звучащую одновременно с А. Буква Б вступает в соперничество за звуковое пространство, тем самым создавая новый контекст для повторного произнесения А, заимствованной из первого голоса. Всё ещё более усложняется с подключением новых голосов, каждый из которых вновь и вновь вносит свои коррективы в контекст восприятия «повтора» буквенного ряда. Но самое главное, слыша уже девять одновременно произнесенных букв, мы навряд ли сможем понять, что именно в данный момент звучит. А что, если одновременно будет воспроизведен и вовсе весь алфавит?

Таким образом идея точного повторения, наложенная на временное смещение, по сути, перечеркивает саму возможность неизменного существования повтора. Также происходит и в жизни: раз высказанная идея не может быть тождественно воспроизведена ещё раз, так как она попадает либо в другой ситуативный, либо в иной временной контекст. И если изначально она была истинной, то при повторе та же самая мысль может быть уже ложной, равно как и наоборот, что-то бессмысленное, воспроизведённое спустя какое-то время, может приобрести значимый символический уровень.

Я бы рекомендовал читателю обратиться к тридцатидвухголосному хору-канону Йоханнеса Окегема (*Johannes Ockeghem*; 1425—1497), который был создан как раз в эпоху рождения карт Таро и называется *Deo gratias*. В этом произведении из многократного повторения в разных голосах простейших кирпичиков-элементов (по описанной мной выше схеме, аналогичной рис. 112), которые едва ли не проще, чем фольклорные заклички, рождается трепещущее здание «дома божьего», неопалимая купина, горящая, но не сгорающая. Это великолепный пример одухотворяющего действия смещения, свойственного Аркану «Башня».

Есть и другой пример из музыкального искусства, характеризующий те же процессы, но совершенно с иной стороны. Во второй половине XX века чрезвычайно популярным стало такое направление академической музыки, как *минимализм* (или точнее *репетитивизм*). Суть данного направления в том, что избранный композитором относительно простой паттерн (мотив) повторялся значительное количество времени без каких-либо изменений. «Изменения» происходили лишь за счёт того, что прослушивание этого мотива в первый раз воспринималось слушателем одним образом, в десятый раз — иным, и, естественно, ещё более иным — в сотый раз. Авторам-минималистам удалось показать, как всего за несколько минут может радикально меняться наше восприятие одного и того же художественного материала, а это значит: всё что мы видим или слышим, на самом деле не столько зафиксировано во внешних объектах (нотах, словах или на холсте), сколько находится в сложной сети отношений между нашим восприятием и объектами и эта сеть ежесекундно перепродумывается и изменяется.

Не побоюсь привести фразу, затертую в оккультных кругах: «постоянство в изменениях». Если взглянуть на неё непосредственно, то она безусловно банальна, в том смысле, что она утверждает очевидное, а очевидное не нуждается в констатации. Однако, если взглянуть на это утверждение «с высоты птичьего полёта», то окажется, что оно может очень многое нам сказать. Если всё вокруг нас действительно постоянно изменяется и изменяется сама сетка наших ценностных координат, то **нечто, постоянно изменяющееся** внешне, но занимающее схожую позицию в каждой новой системе ценностей оказывается **неизменным**, в то время как **нечто канонизированное** и превращённое в догму, оставаясь как бы самой собой, на самом деле постоянно смещается при каждом обновлении культурной сетки координат, таким образом занимает всё время разную позицию, а значит по сути **постоянно изменяется** — причем радикальным образом.

Я уже показывал как это происходит с догматизированным художественным произведением (эксцесс — норма стандарт — отживший рудимент прошлого — возрожденное культурное наследие и т.д.), я показывал как это происходит в жанре канона (одноголосная мелодическая линия омолаживает самое себя за счёт повторения с запозданием относительно первого голоса и тем самым всё время попадает в новый контекст) помимо прочего я показывал и то, как это происходит в эстетике минимализма (буквальное повторение одного и того же воспринимается нами иначе от раза к разу, особенно при длительном прослушивании). И это

не механистичный, а естественный процесс, который зависит от изменений в нашем восприятии или в восприятии культуры в целом. Нельзя утверждать, что постоянное повторение одного и того же ведёт к его обязательному переосмыслению, равно как нельзя утверждать, что постоянное радикальное обновление чего-то обязательно окажется сохранением его статуса, по существу. Мы попадаем в ситуацию неразрешимости, когда догматизация становится одновременно и образцом, и ересью относительно данного образца. И, как мне кажется, именно на карте «Башня» из колоды *Budapest/Metropolitan* (рис. 110) это продемонстрировано наилучшим образом. Разрушающаяся косная башня и стоящие спокойно рядом с ней живые деревья: крах и стабильность одновременно. Композиция этой карты в высшей степени классична — симметричное расположение деревьев относительно центральной башни. Поражающий башню диск, находящийся с правой стороны, уравновешен номером карты с левой стороны. Катастрофа и идиллия — точка неразрешимости, которую нельзя прочесть каким-то одним образом.

Какое бы видение этого Аркана мы не избрали (негативное или позитивное), мы попадём в ловушку «Башни», так как тем самым догматизируем что-то одно в противовес альтернативе, а это значит — наше «здание» смысловой конструкции обязательно «рухнет». Но если мы остановимся на неразрешимости, наше «здание» даже не сможет быть воздвигнуто, ведь мы имеем дело с взаимоисключающими формами видения! Таким образом «Башня» разрушится и в этом случае. Как же нам быть? Остаётся лишь один единственный вариант, который сможет побороть логику «Башни» — это мобильное, ситуативное видение ситуации с «высоты птичьего полёта», то, что в обыденной речи именуют «объективным взглядом на происходящее».

В большинстве колод Таро Аркан «Башня» изображён таким образом, что постройка поражается сверху — с небес. Это подсказка для интерпретации: не только предостережение, но и руководство к действию. Поднимаясь на аллегорическую башню нужно не столько возводить незыблемые проекты, сколько быстро и гибко реагировать на наличествующие в меняющихся ситуациях силы и факты. В таком случае мы сами будем разбирать и пересобирать нашу мысленную башню вновь и вновь. Именно это позволит нам оставаться самими собой, отбросив маски первого септенера Таро (к примеру, «Мага/Фокусника» или «Императора» — ведь именно они изображены падающими с каменной башни в некоторых более поздних колодах).

Так что карта «Башня», именуемая и «Домом Дьявола» и «Домом Бога», получила свои многочисленные имена не случайно, ведь всё зависит от ситуации: то, что в одной ситуации является проявлением нуминозной божественной силы, в другой ситуации вырождается в inferнальный «пляс поганых», другими словами, единожды представ откровением, повторенное — становится чем-то безжизненным и далёким от божественных миров. К. Маркс писал: *«Гегель где-то отмечает, что все*

*великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса»*¹. Но бывают и примеры, когда напротив, благодаря самому утверждению жёсткого канона и последовательной реализации его положений, художник в своём творчестве реализует подлинное божественное откровение — так как сам канон подталкивает его на выстраивание гибких многоуровневых отношений с окружающей ситуацией.

В середине XX века уже известный тогда архитектор Ле Корбюзье (1887—1965) при посредничестве священнослужителя Пьера-Алена Кутюрье, получает заказ на постройку церкви в Роншане (Франция). Задолго до этого события Ле Корбюзье произвёл переворот в области архитектуры, поставив во главу угла свои знаменитые «Пять отправных точек современной архитектуры», которые не только он сам, но и многие другие архитекторы в своих постройках воплощали с завидной педантичностью. Сердцем этого нового «архитектурного канона», согласно Корбюзье, была мысль, что дом есть «машина для жилья» и все новации, теоретически определённые в «Пяти отправных точках...» не были произвольными, но служили единой цели — сделать жилище человека комфортным, а город — рациональным и удобным.

На протяжении многих лет Ле Корбюзье пользовался своим «каноном», отстаивая его правоту и важность для новой архитектуры и современного общества. Однако, когда к нему обратились с предложением построить церковь — всё изменилось, ведь церковь не должна быть «машиной для жилья». И вот что интересно, Ле Корбюзье, находящийся тогда на пике славы, решает отказаться от своего канона в этом проекте, не по причине разочарования в своих архитектурных принципах или недостаточной преданности канону, а как раз по причине безусловной веры в их незыблемость. Канон Корбюзье не мог быть применён к церкви, так как церковь не офисное здание и не многоквартирный дом, она не предполагает комфорта, а требует чего-то совершенно иного. В итоге, на свет рождается капелла в Роншане, известная также как Нотр-Дам-дю-О. Шедевр Ле Корбюзье которые многие назовут не только главным его творением, но и едва ли не самым совершенным произведением архитектуры XX века. Ле Корбюзье оказался тем человеком, который понял, что канон имеет смысл только тогда, когда он имеет свои основания в цели, лежащей в окружающей его ситуации.

Ситуация с многоквартирным домом требует одних решений, а ситуация с церковью — совершенно других. И даже будучи крайне догматичным, Ле Корбюзье смог избежать краха, который предрекает Аркан «Башня», так как «разрушил» свой канон лишь тогда, когда обратился к строительству того, на что юрисдикция его канона не должна была распространяться, и он это сумел осознать и мастерски использовать на практике. Построенная на месте, где старинная церковь была сожжена молнией (!), капелла в Роншане

¹ Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. — М. : Политиздат, 1957. — Т. 8. — 689 с. Цит по.: http://www.1917.com/Marxism/Marx/18-Brumera/18_Br001.html

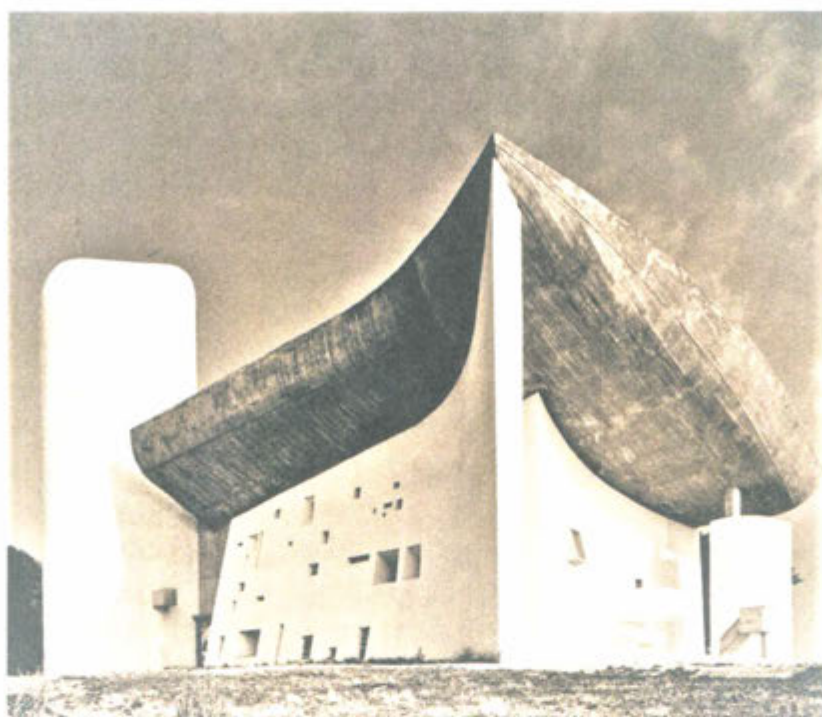


Рис. 113

словно принимает вызов шестнадцатого Аркана Таро. В этом архитектурном шедевре мы видим не застывшие геометрические формы (типичные для жилых единиц Ле Корбюзье), а башню-звонницу (словно сошедшую с карт Таро) и рядом с ней, изгибающуюся как живой организм, крышу самой церкви, напоминающую тканевый шатёр пилигримов (рис. 113).

Напомню, согласно традиции карт Таро, выходом из Аркана «Башня» считается следующая карта — «Звёзды» — чей символизм связан с путешествием Волхвов к колыбели только что родившегося будущего Мессии. Глядя на Нотр-Дам-дю-О, кажется, что капелла прогнулась, принимая в себя спустившееся с небес божество. Так может в этом и кроется разгадка тайны шестнадцатого Аркана и длань господня не карает грешников, а лишь направляет их на верный путь, но они, окостеневшие в своих привычках, разрушаются, под действием божественного водительства? Наверное, приведенный мной выше случай из жизни и творчества Ле Корбюзье можно считать самым убедительным примером позитивного действия шестнадцатого Аркана Таро, что ещё раз указывает на тот факт, что Арканы не бывают только плохими и только хорошими: они просто грани нашей реальности, которые могут привести как к благу, так и к хуе.



Вернемся к истории этого Аркана. Следующее «поколение» колод Таро, относящихся уже к французской школе середины шестнадцатого — начала семнадцатого века, присваивает данной карте номер XVI, который она будет нести до наших дней. Можно найти карты с изображением этого Аркана на двух самых архаичных французских колодах: *Catelin Geofroy* (1557 г.) и *Tarot de Paris* (ок. 1620 г.). Стоит подробно остановиться на каждой из этих карт, так как в ряду прочих изображений «Башни» эти — наиболее причудливые.

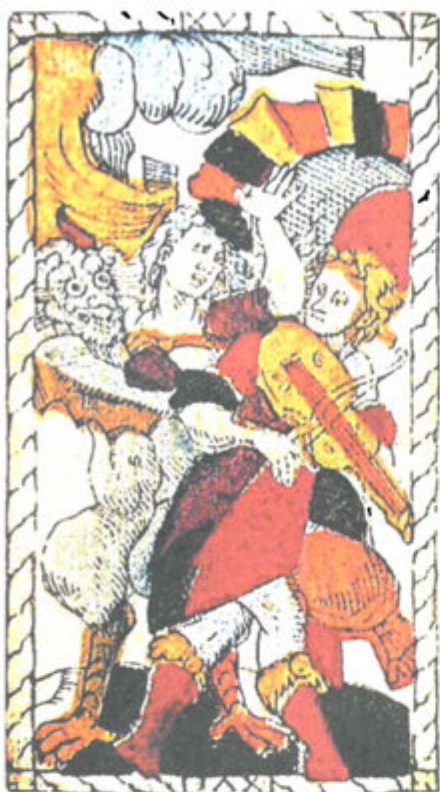


Рис. 114

На шестнадцатой карте из Таро Каталена Жуфруа (*Catelin Geofroy*) мы встречаем совершенно уникальную развёрнутую сценку (рис. 114). Персонажи столь плотно укомплектованы на маленьком пространстве карты, что не так-то просто разобрать что здесь происходит. Справа мы видим светловолосого молодого человека — щёголя в красный сапогах, который играет на струнно-смычковом инструменте, именуемом фидель. Сразу за ним мы видим выложенную цветными камнями арку — вход в горящую Башню¹. На то, что эта башня охвачена пламенем указывает ярко красный фон за аркой, а также вырывающиеся из башенных бойниц в стене в верхней части изображения справа — дым, а слева — пламя. В центральной части карты мы видим, как девушку, заслушавшуюся щёголя-менестреля, похищает неантропоморфного вида Дьявол, поднимающий её над землей (т.е. лишаящий точки опоры) и, с большой долей вероятности, стремящийся затащить её в свой горящий за стенами *город-ад*.

Чем эта карта уникальна? Во-первых, это самая ранняя карта «Башня», имеющая ставший ныне традиционным номер шестнадцать. Во-вторых, это первое изображение, на котором можно продемонстрировать, что постройка горит не потому, что её обязательно поражает молния свыше — т.е. может просто олицетворять собой пылающий Ад. В-третьих, это первый классический пример, на котором персонаж пятнадцатого Аркана «Дьявол» появляется в следующей карте Таро, чем устанавливает не только связь между двумя этими Арканами, но и притязает учреждением своей власти над шестнадцатой картой. Здесь сложно не вспомнить трактовку этих Арканов у Теофило Фоленго (ок. 1491—1544), где говорится о том, что Любовь есть то, что ниспосылается Дьяволом как Огонь с небес. И действительно, судя по всему, «приманкой» для похищаемой демоном души послужил молодой человек, игравший на фиделе.

Любопытно, что именно фидель (называемый виелой) Иоанн де Грокейо — ученый позднего Средневековья — сравнивает с человеческой душой и ставит на верхнюю ступень иерархии музыкальных инструментов. Используя такую подсказку, изображение из колоды *Catelin Geofroy* может быть проинтерпретировано следующим образом: как любой фигляр может получить в своё распоряжение высший музыкальный инструмент — фидель, так и Дьявол, при удачном для него стечении обстоятельств, может овладеть высшим творением Божьим — душой — если та не проявит осмотрительности и всего своего рвения к искуплению грехов.

¹ То, что это именно башня я принимаю условно, исходя из традиционного современного названия этой карты.

На данной карте очевидно, что причиной похищения души становится праздность и распутство. Засмотревшись на красавца, который играет на музыкальном инструменте на улице (в контексте этой сценки это значит, что он светский, а не церковный музыкант), поддавшись мирскому соблазну, душа женщины оказалась в лапах демона, который тащит её в Ад. Для реакционной мысли шестнадцатого века ещё правомочной была идея о том, что истинным музыкальным инструментом может быть только человеческий голос, созданный Богом, любой же другой инструмент, даже самый совершенный и возвышенный — создан человеком, а значит относится к миру сему, где есть свой Князь. Подобных взглядов придерживались далеко не все художники и символизм музыкальных инструментов на картинах чинквеченто подчас совершенно различный: от самого высокого и одухотворённого до едва ли не inferнального. Даже в следующем, — семнадцатом веке, казалось бы, более светском и рациональном, чем предшествующая эпоха (веке, породившем Лейбница и Декарта), можно встретить изображения музыкантов-инструменталистов, в качестве символа праздности, погони за радостями жизни и потенциальными учредителями разврата¹.



Рис. 115

Эта карта не только устанавливает определённую связь между прошлым колоды Таро, опираясь на карту *Perditorum Raptor* (рис. 68) из *Leber Tarot*, но и открывает дорогу в будущее. Дело в том, что сценки с изображением демона, затаскивающего в горящий замок свою жертву женского пола, стали типичными для изображения Аркана «Башня» (а точнее «Огонь») в традиции колод Флорентийской миниатюры (*Minchiate*).

На некоторых из изображений «Башни» в *Minchiate* может показаться, что мы просто наблюдаем сцену катастрофы: люди спасаются бегством из города, на который с небес обрушился страшный пожар (рис. 115)². Можно даже попытаться приблизить смысл этой картинки к традиционному Таро и сказать, что основное значение Аркана «Башня» — это потрясение, катастрофа, а здесь именно она и изображается. Более того, зная историю Арканов можно бы было предположить, что это Лот с дочерьми совершает свой эпохальный исход из Содома, на который Бог низвергает чашу огненного гнева. Но если

¹ Музыкальные инструменты иногда воспринимались даже как символ «бесовства» — особенно на Руси, где скоморохов не только гнали, но и даже убивали, так как их музыкальное искусство соперничало с тем, что предлагала церковь, а также из-за того, что как правило, их игра сопровождалась песнями подчас далекого от принятых норм содержания.

² *Jeu de Minchiate Gaetano, Bologne (1763 г.).*



Рис. 116



Рис. 117

взглянуть на традицию изображения этого Аркана в колодах Флорентийской миниатюры в целом, то окажется, что мы ошиблись и на карте изображён демон, преследующий пытающуюся сбежать из его огненного Ада душу, персонифицированную обнажённой или полуобнажённой женщиной.

Сказанное можно подтвердить десятками схожих между собой карт из данной традиции. Приведу в пример лишь одну из них (рис. 116)¹. На этой карте отлично видны красные острые рога мужеподобной фигуры, преследующей деву. Прекрасно видна и чудовищная звериная лапа вместо ноги демона. Грозная фигура, напоминающая Плутона/Аида с карты *Perditorum Raptor*, бесцеремонно хватая свою жертву за волосы, а на лице девушки прочитываются отчаянье и страдание. Так что, казалось бы, одно из самых причудливых изображений Аркана «Башня» в истории Таро из колоды *Catelin Geofroy*, на самом деле закладывает целую традицию, хотя и не в системе Таро, а в родственной ей *Minchiate*, что ещё раз указывает на тесное взаимодействие этих систем. Впрочем, позаимствовав сцену похищения и огненные врата из *Catelin Geofroy Tarot*, карты системы *Minchiate* придерживаются более архаичной нумерации: этот Аркан там всегда имеет номер пятнадцать, по иронии судьбы впервые отброшенный картами Таро именно с колоды *Catelin Geofroy*.

Другая «колода века» — важнейший памятник истории Таро начала XVII столетия это *Tarot de Paris*, которая демонстрирует ещё более эксцентричную версию Аркана «Башня» (рис. 117). Впрочем, «Башней» я его называю по современной традиции, сами карты этого Аркана в XVII веке именовались как правило *la foudre* («молния» или «пучок молний»). На этой карте, ввиду некачественной печати и плохой сохранности, разобрать что-либо достаточно сложно, по этой причине читателю придётся ориентироваться скорее на моё описание изображения, чем на само изображение².

На переднем плане перед нами огромная фигура Дьявола с синей звероподобной головой. На его

¹ *Jeu de Minchiate A. Baragioli, Florence (1860 — 1890 гг.).*

² Освальд Вирт по памяти воспроизводит это изображение в своей книге «Таро магов». Привожу этот черно-белый набросок, так как он, возможно, может помочь читателю разобраться с тем, что и где изображено на этой карте (рис. 118). Надпись «Ад», которая сопровождает изображение у Вирта, либо вовсе придумана самим Виртом, либо относится к какому-то утраченному ныне репринтному изданию, которым он пользовался в своей работе.

теле висит большой военный барабан, а в его руках красные палочки, которым он бьёт в этот музыкальный инструмент. В данном случае, в изображении Дьявола с барабаном, обыгрывается значение выражения «Дом Дьявола» (как подчас назывались карты «Башня»). Дело в том, что «Домом Дьявола» часто называли очень шумное место. В русском языке есть некий аналог этого, к примеру выражение «адский шум». Однако несмотря на то, что изображение обыгрывает архаичное название «Дом Дьявола», сама карта именуется здесь уже «Молнией». В народных поверьях бытовало мнение, что не Бог посылает молнию в гнев своём, а Бог лишь позволяет Дьяволу уничтожить дома нечестивцев огненной молнией или пожарищем.

В нижней части карты на земле в отчаянии лежит испуганный человек, уstraшённый обликом гигантского монстра, с неимоверно огромными и острыми зубами, из пасти которого тщетно пытается сбежать ещё один человек или душа человеческая. Это зубастое огнедышащее чудовище, изрыгающее из себя дым и пламя — есть не что иное, как традиционное изображение пасти Ада, пожирающей грешников. Картина иллюстрирует обещанный в Библии «плач и скрежет зубовный». На носу этого чудовища со свиным рылом сидит человек в шапочке. Его фигура напоминает изображения алхимиков и магов. Очевидно, это тот, кто пытается управлять тёмной силой, не понимая насколько последняя превосходит его.

Это изображение важно для истории Таро тем, что его иконография отсылает к архаичной модели изображения Ада и его пасти. Это даёт возможность предположить, что здесь использована композиция данного Аркана XV века, примеры которой просто не дошли до наших дней. Именно данная карта легла в основу моей гипотезы о том, что на самых ранних картах, именуемых ныне «Башня», могла быть изображена «пасть адова». Тогда неудивительно, что ни одно из этих изображений эпохи кватроченто/чинквеченто не дошло до наших дней. Если суеверные люди были готовы соскабливать лики дьявола с фресок в храмах, что могло помешать им уничтожить карту с ещё более зловещим видом — с самим Адом, персонифицированным чудовищем? Так это было или не так — теперь уже навряд ли удастся выяснить истину, если только неожиданно не обнаружится какая-то такая провокационная находка. Причём такой находкой может оказаться то, что давно находится на виду, просто никто не идентифицирует это с картой, на которой хотят увидеть башню в огне.

К примеру, вполне возможно, что змей, пожирающий младенца с эмблемы рода Висконти (Бисцион) из Таро *Von Bartsch* и *Rosenthal*, изображение которого иногда рассматривают как вероятную версию Аркана «Дьявол», на самом деле изображает «пасть адову», впоследствии ставшую Арканом «Башня». И даже если мы смотрим на *Бисцион*, как на символ



Рис. 118



Рис. 119



Рис. 120

побеждающего Смерть младенца Христа, видя в нём ребёнка, разрывающего пасть Ада, это ни в коей мере не исключает возможности того, что данная карта была изображением Аркана, именуемого ныне «Башня». И, возможно, именно благодаря присутствию на нём младенца Христа, эта карта не была уничтожена, в отличие от тех, где был представлен только ужасающий адский зев, как на карте из *Tarot de Paris*. Впрочем, это всё не более чем догадки, цель которых отстаивать возможности иного взгляда, которые так важны для интерпретации карт Таро.

В середине семнадцатого века, эксперименты с Арканами завершатся, и карты надолго войдут в фазу консервативного развития, известную как марсельская и безансонская традиции. Но, прежде чем карты приобретут стандартизованный вид, семнадцатый век преподнесёт ещё несколько сюрпризов, первым из которых является *Viéville Tarot* (ок. 1650 г.). В колоде *Viéville Tarot* карта шестнадцатого Аркана изображает сцену, на которой огонь небесный зажигает дерево или куст перед пастухом, изумленным этим действием (рис. 119). Была ли эта карта действительно первой, на которой изображена такая сцена или же данный сюжет был традиционен для карт Таро той эпохи сейчас сказать уже невозможно. Многие старинные списки сохранили наименование Аркана, связанного с молнией, но исторически первая сохранившаяся карта, на которой нет башни, а изображена лишь низвергающаяся с небес молния — это карта из *Viéville Tarot*, которую я предлагаю здесь рассмотреть подробнее.

В контексте иудео-христианской культуры сложно не вспомнить сцену с горящим кустом Моисея¹. Возможно, эта карта из *Viéville Tarot* — намёк на неопалимую купину: горящий, но несгорающий терновый куст, представленный в ветхозаветном Пятикнижии. Для подтверждения этой версии достаточно взглянуть на любое символическое изображение данного библейского

события, к примеру, на ламен национальной пресвитерианской церкви Шотландии (рис. 120), на котором мы находим точно такой же горящий куст, как и на карте из *Viéville Tarot*, а живописная традиция европейских

¹ На Моисея и неопалимую купину на карте намекает одна значимая деталь: пастух с большой долей вероятности изображён босым. «И сказал Бог: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх. 3:5). То, что можно принять за сапоги фигуры с карты, на самом деле, возможно, является его обнаженными ногами: достаточно сравнить цвет его ног с руками и лицом, чтобы в этом убедиться. Более того, на правой ноге можно даже разглядеть пальцы. А то, что может казаться отворотом сапог с таким же успехом можно прочесть как подвернутые брюки (портки). Определенная двусмысленность изображения, думаю, предполагалась самим художником.

мастеров оставила нам богатое наследие, где Моисей изображается как пастух, стерегущий свой скот возле судьбоносного куста.

Согласно библейскому тексту в пламени куста Бог явился Моисею, пасшему овец около горы Синай и сказал: «Я есмь Сущий» (Исх. 3:14). Вот ещё одна истина Аркана «Башня»: куст горит, но не сгорает, он разрушается, но остаётся неизменным и именно это и называется божественной экзистенцией, именно в этом и заключён Сущий. Если же откровение книги Исхода не будет усвоено в таком ключе, то Сущий превратится в косную пасть Ада, а «Дом Бога» — в «Дом Дьявола».

Вариацию на изображение из *Viéville Tarot* можно встретить в *Vandenborre Bacchus Tarot* (рис. 121) — одной из наиболее необычных колод конца XVIII века. Пастух на этой карте выглядит не столько изумлённым, сколько напуганным, а огонь небесный теперь вместо того, чтобы просто гореть и не сгорать в кусте, кажется, пожирает само стадо. Помимо этого, здесь мы видим пастуха, обутого в сапоги, что снижает вероятность его отождествления с Моисеем. Так что, возможно, мифология неопалимой купины здесь была заменена на совсем другую. Но какую именно?

В Библии читаем: «...огонь Божий упал с неба и опалил овец и отроков и пожрал их...» (Иов. 1: 16). Согласно библейскому тексту Иов был богобоязненным и праведным человеком. Он был очень богат, знаменит, счастлив. Однако Сатана стал утверждать перед Богом, что Иов столь предан своей вере лишь из-за того, что всё в его жизни хорошо и ему есть за что благодарить небеса. Сатана испросил у Бога возможность испытать веру Иова, так как злой дух был уверен, что, если Иов лишится материальных оснований в своей жизни, духовные его опоры тоже рухнут и он отречётся от Бога. С этим моментом и связана сцена, когда с небес падает огонь и поражает слуг и стада Иова — это было дело рук Сатаны, но с позволения Иеговы.

Сатана забрал у Иова всё: детей, богатство, здоровье. От него отвернулись близкие и друзья, считая, что Господь карает Иова не случайно, а за какой-то особо тяжкий грех. Но Иов не отступает, ни от веры в Бога, ни от веры в то, что он безгрешен. В итоге к нему в грозном облаке является сам Господь, вступивший с Иовом в диалог. «Препояшь ныне чресла твои, как муж: Я буду спрашивать тебя, и ты объясняй Мне: где был ты, когда Я полагал основания земли? Скажи, если знаешь. Кто положил меру ей, если знаешь? или кто протягивал по ней вервь?» (Иов. 38: 1—5). Иов соглашается с Богом, в том, что последний несоизмеримо превосходит его и он не в силах оценивать его поступки. После этого Бог возвращает Иову все его богатства, исцеляет болезни, у него рождаются наследники, а сам он проживёт долгую и счастливую жизнь



Рис. 121



Рис. 122

в почёте и славе. Эта история, положенная в основу множества философских изысканий Кьеркегора, Шестова, Бердяева, стала отправной точкой для создания, возможно, главного труда К. Г. Юнга «Ответ Иову».

Что же в истории Иова может быть родственного с Арканом «Башня»? Она демонстрирует катастрофу. Всего, что было в жизни ценного у Иова — он лишился, но оказался не сломлен и смог выстоять. История Иова, во-первых, предлагает нам взглянуть на внешние катаклизмы как на что-то преходящее, что не должно затронуть сердцевину психической жизни человека, сердцевину его духа; во-вторых, история Иова учит нас не рассматривать жизнь исключительно рационально, особенно в вопросах религии и веры: обрушивающиеся страдания не означают вины, как и успешная полоса в жизни не может свидетельствовать о благочестии. Материальная составляющая жизни течёт своим чередом, в то время как духовная — своим. Помните, в Таро *Budapest/Metropolitan* на карте «Башня» мы видели охваченную пламенем с небес постройку и растущие рядом деревья? История Иова в том числе и об этом. Всё материальное разрушится раньше или позже, но духовная сфера — это то, что истинно живо (как деревья на карте

из *Budapest/Metropolitan*), может как неопалимая купина «гореть» под ударами молний Судьбы и не сгорать.

Композиция Аркана «Башня», где ключевым элементом становится молния, ещё не раз появится в Таро XVII века, и на одной из таких колод я предлагаю остановиться подробнее, так как она предлагает существенное переосмысление этого образа. Это оригинальная колода Дж. Мителли, всегда предлагающая яркие и самобытные интерпретации Старшего Аркана. На карте из колоды Мителли (рис. 122)¹ мы видим, как мужчину поражает молния. Он пытается отвести от неё взгляд и укрыться своим плащом, но ничто не уберегает его от божьей кары. Здесь мы встречаем образ того, кто попал в немилость богов и был поражён молнией. Любопытный факт: согласно изысканиям отечественного филолога А. В. Лебедева есть основания считать, что значение имени знаменитого древнегреческого певца Орфея было «поражённый молнией»².

¹ *Gioco di carte, con nuova forma di tarrochini, intaglio in Roma, Giuseppe Maria Mitelli (1660 — 1670 гг.)*

² Данная амплификация не может быть отнесена к числу базовых для этой карты и тем не менее, если взглянуть на мифы, повествующие о жизни Орфея, то действие Аркана «Башня» можно обнаружить буквально на каждом шагу. Из-за ужасной случайности (укус змеи) Орфей теряет свою супругу Эвридику, спускается за ней в пасть Адову (Аид), в «Дом Плутона», как иногда именовали карту «Башня», однако, там его чаянья тоже терпят крах. Вернувшись из Аида один, без Эвридики, навечно оставшейся в мире мёртвых, — он принял мученическую смерть: согласно Овидию — был растерзан вакханками, согласно Плавсанию — испепелён молнией.

Во многих традициях существовало представление о том, что молния («небесный огонь») — это кара господня. В Библии можно найти массу примеров, когда гнев Бога представлен в виде низвергающегося с неба огня. В книге пророка Амоса читаем: *«Пошлю огонь в стены Тира, и пожрёт чертоги его...»* (Амос 1:10). Или сходный фрагмент из книги пророка Иезекииля: *«И я изолью на тебя своё осуждение. Огнём своей ярости я дохну на тебя... Ты будешь пищею огню, кровь твоя останется на земле»* (Иез. 21:31—32). Огонь с неба как кара Божья был типичной темой и для живописцев эпохи Возрождения и более позднего времени.



Рис. 123

Но вот что необычно, на рисунке карты Мителли явственно можно проследить связь с другим Арканом, с которым карта «Башня» или «Молния» имеет самую что ни на есть прямую связь — это Аркан «Отшельник/Время». Дело в том, что к концу XVII века уже складывается клише, согласно которому карта «Отшельник» изображает облачённого в одежды монаха мужчину, оберегающего свет фонаря или свечи своим плащом (рис. 123)¹. Здесь мы видим целый блок противопоставлений: один молод — другой стар; один повёрнут вправо — другой влево; один судя по одеянию богат — другой из нищенствующего ордена; один смотрит прямо — другой отводит взгляд в сторону; один пытается своим плащом сохранить тусклое пламя фонаря — другой таким же плащом пытается отгородиться от пламени небесного огня. Всё это прямые противопоставления, но есть и очень важное сходство — символизм плаща, как чего-то, призванного защитить от огня или, напротив, сохранить огонь.

Чтобы понять, что это всё может значить, придётся вспомнить о том, что помимо Арканов «Отшельник/Время» и «Башня» («Молния»), есть ещё одна карта, связанная с ними своим местоположением в седмице — это «Папесса». Все эти карты являются вторыми для своего септенера. Чтобы понять их взаимосвязь, нужно рассмотреть их совместно.

Углубление в пространство Аркана «Папесса» всегда чревато риском растворения своего «Я» во внутренних глубинах нуминозной реальности, утратой ситуативных ориентиров в чрезмерном уходе в духовность, в которой без внешнего водительства, можно легко запутаться. Погружение в Аркан «Башня» включает в себе совсем иную опасность — риск разрушения «Я» во внешнем мире по причине чрезмерного погружения в автоматическое отреагирование. Догмы, привычки и стереотипы заменяют естественное восприятие реальности, что однажды с неизбежностью приводит к катастрофе. И между этими двумя безднами *растворения* и *разрушения* находится Аркан «Отшельник/Время», бережно сохраняющий баланс между тем и этим, между внутренним и внешним, между неоформленным и окостеневшим. Отшельник укрывает свет фонаря или свечи своим плащом, лишь для того, чтобы сохранить его

¹ Tarot Noblet.



Рис. 124



Рис. 125

(сохранить от невзгод мира свою индивидуальную божественную искру), а поражаемый молнией юноша с карты Мителли, напротив, не имеет никакой внутренней искры, и всячески пытается укрыться от тех жизненных катаклизмов, которые могут высечь из него пламя подлинной индивидуальности.

Мы ещё вернемся к сопоставлению Арканов «Отшельник/Время» и «Башня» в их романтическом понимании оккультистами XIX века, а теперь пришло время обратиться к анализу центрального момента в истории этой карты: когда она раз и навсегда стала «Башней», когда родилась на свет её классическая композиция, ставшая эталонной на многие века вперед. Немного ранее, чем Мителли завершил свою колоду, Жан Нобле публикует свою версию Арканов Таро (*Jean Noblet Tarot*), которая стала отправной точкой для карт Таро марсельской традиции. Колода была создана в конце 50-х годов XVII века во Франции и сразу стала образцом для подражания.

На карте «Башня» из *Jean Noblet Tarot* (рис. 124) мы находим классическую композицию, известную по колодам Вирта, Уэйта и отчасти даже Кроули. На рисунке огненный поток, низвергаемый с небес (справа), уничтожает вершину башни, с которой падают два человека, один с фронтальной стороны постройки, другой — с обратной. Этот рисунок будет воспроизводиться в десятках колод фактически в неизменном виде. Единственное отличие, которое можно проследить между некоторыми картами марсельской и безансонской традиции и, возможно, единственное отличие между большинством версий этого Аркана не только в конце XVII, но и в XVIII веке — это различие в изображении молнии.

Если для марсельских колод наиболее характерной версией визуального воплощения молнии является пламя, идущее с небес (как на карте из *Jean Noblet Tarot*), то для безансонских колод более привычным оказывается изображение не столько молнии, сколько аллегии божественной силы, представленной чем-то, скорее напоминающим птичье перо, чем языки пламени (рис. 125)¹. В *Jean Noblet Tarot* (и прочих марсельских колодах) божественный огонь испепеляет башню, а в Таро безансонской школы мы видим, как постройка раскалывается (по ней проходит трещина), но никакого огня нет. Такая версия Аркана представляется мне более

¹ *Jeu de tarot à enseignes italiennes dit de Besançon* (XVIII в.).

интересной, так как показывает некую абстрактную силу, мощь Бога, не выраженную в конкретной стихийной форме.

Сформировавшись в чёткий и хорошо запоминающийся образ, композиция данного Аркана демонстрировала на протяжении фактически двух с половиной столетий редкостное и завидное постоянство. Конечно, из этого правила были и исключения (на которых мы обязательно остановимся), но в общей массе карты «Башня» репрезентируют всё тот же самый образ, что и в *Jean Noblet Tarot*. Более того, от колоды к колоде воспроизводилось и причудливое название, появившееся у Ж. Нобле — *La Maison-Dieu*, которое скорее запутывает, чем проясняет смысл изображения. *La Maison-Dieu* — это богадельня, странноприимный дом, т.е. больница-приют для нищих и калек.

Возможно, это всего лишь описка и подразумевался «Дом Божий» (*Maison de Dieu*) — т.е. храм. Можно даже предположить, что это название обладало апотропным характером и должно было заменить «Дом Дьявола», на «Дом Бога». А может под разрушающейся свыше постройкой подразумевался храм ложных богов? Некоторые основания к такой трактовке можно найти на карте из Таро Эттейллы. Так или иначе, именно название *La Maison-Dieu* мы будем встречать на большинстве карт этой эпохи и лишь очень редко — *La Torre* — «Башня».

По свидетельству Плиния, в народной итальянской традиции упавшие с неба камни (метеориты) считались священными. Их именовали Вефиль, что происходит от иудейского слова «Бейт-Эль» — «Дом Божий». Ведь камни, упавшие с небес, в прямом смысле считались отколовшимися от тверди небесной, а значит фрагментами Божьего Дома. Возможно, именно это поверье легло в основу такого странного названия шестнадцатой карты Таро. Нам остаётся только строить гипотезы. Изначальный замысел авторов такого наименования теперь уже навряд ли может быть прояснён.

Кур де Жебелен, рассматривая карту *La Maison-Dieu*, неожиданно интерпретирует её как воплощение алчности. Есть основания предполагать, что Кур де Жебелен, зная о том, что карта некогда называлась «Домом Дьявола», а также «Домом Плутона (Аида)», решил, что Дом Плутона, на самом деле означало Дом Плутоса — бога богатства в греческой мифологии, чьё имя само по себе значит «богатство». Кур де Жебелен не единственный, кто путал Плутона и Плутоса. Именно благодаря отождествлению с Плутосом, Плутон задолго до XVIII века приобрёл авторитет бога несметных подземных сокровищ. Таким образом, Кур де Жебелен, толкуя шестнадцатый Аркан как «Дом Плутоса», вполне закономерно приписывает ему значение алчности и накопления богатств, так как именно таким образом Плутос¹ понимался в европейской культуре уже на протяжении десятков веков (см. к примеру «Божественную комедию» Данте).

Трактовка данного Аркана как алчности имела свои основания. Разрушающаяся Башня демонстрировала ничтожество материального, человеческого и рукотворного в сравнении с божественной волей. Никакие

¹ Впрочем, сцену, традиционно изображаемую на карте «Башня», с Плутосом связывает и интересный эпизод греческой мифологии. Плутоса рождает богиня Деметра от Иасиона, которого, взревновав, Зевс-Громовержец испепелил молнией.

богатства и материальные ценности не уберегут человека от гнева божества. Более того, со святоотеческих времён считалось, что Дьявол предлагает несметные богатства в обмен на душу. Мифы о договоре с Дьяволом были созданы для демонстрации того, что душа человеческая намного ценнее, чем любые сокровища, так как временное использование последних обернётся для недальновидного христианина, продавшего свою душу Сатане, вечными адскими муками. Так что ассоциация с Плутосом и алчностью вновь отсылает нас к inferнальной символике Ада, с которой изначально был связан этот Аркан — несмотря на смену названия, он так и не смог полностью уйти от первоначального мрачного амплификационного ряда.

Революционер системы Таро, Эттейлла, обновив практически все Арканы, а также радикально переосмыслив их композицию и содержание, в случае с картой «Башня» занимает достаточно консервативную позицию. Эттейлла меняет номер карты на девятнадцатый, что в общем-то не удивительно, так как он полностью перерабатывает колоду Таро и заменяет в ней все номера, исходя из совершенно иной логики¹. Но рисунок этой карты у Эттейллы остаётся узнаваемым (рис. 126). Мы видим молнию в небе и полуразрушенные античные постройки (возможно руины древнего храма).

Эта карта при каждом переиздании колоды меняла своё название — иногда она именовалась *Le Temple foudroye* («Поражённый [молнией] храм»), иногда — *La Maison-Dieu* («Богдельня»). Первое название даёт возможность рассматривать изображение как разрушенный античный храм. Как сопоставление Единого живого Бога (молния в небе) и мириады мёртвых, ложных богов, которым люди сотни лет возводили храмы и которые теперь лежат в руинах...

У Альберто Савинио (1891—1952), младшего брата знаменитого художника Джорджо де Кирико, есть прекрасная картина с таким названием (рис. 127)². На картине мы видим, как храм разрушается ползущей по земле огненной молнией, которая изображена стилизованной изломанной линией. Сам храм у Савинио очень похож на тот, что мы видим на карте у Эттейллы. Только если у Эттейллы изображена деталь экстерьера постройки, то у Савинио мы словно находимся внутри храма и видим его интерьеры. На переднем плане (в правом углу картины Савинио) находится нечто, напоминающее огромный ствол дерева. И если стены храма разрушаются под действием фантастического, иномирного огня, то дерево кажется совершенно не затронуто пламенем: продолжает стоять и расти, как и до начала катастрофы. Картина Савинио словно повторяет то, что мы уже видели на карте из колоды *Budapest/Metropolitan*, где охваченное пламенем здание сокрушалось прямо на наших глазах, а растущие рядом деревья выглядели так, как будто ничего и не произошло.

Впрочем, так как колода Эттейллы выстроена на обращении к иудео-христианской парадигме, то с определённой долей вероятности можно предполагать, что изображенная на его карте сцена отсылает к важнейшим событиям в истории иудейского народа: к разрушению Первого и Второго Иерусалимского храма. Первый храм был воздвигнут ещё при

¹ Наиболее отдалённые от первых Арканов карты его Старшеарканной колоды — наименее благоприятны.

² «*Le Temple foudroye*» (1931 г.).



Рис. 126



Рис. 127

царе Соломоне. Относительно его возведения и самой архитектуры бытовало столько мифов, что следует признать его одним из ключевых источников вдохновения философов, оккультистов, тамплиеров и масонов, основывавших свои мировоззренческие представления на легендарной постройке. Храм простоял менее четырёх веков. В последние годы его существования пророки не переставали предупреждать народ, что если люди не перестанут быть столь грешными и не возвратятся к следованию Закону, то храм будет разрушен и великие несчастья обрушатся на народ Израиля. В конечном счёте так и произошло: храм был уничтожен, а иудейский народ подпал под иго вавилонского пленения. Но несмотря на столь трагические события, данная катастрофа возродила духовную преданность народа Израилева к его Богу, а исполнение пророчеств давало и надежду на искупление. Если отвлечься от колоды Эттейллы, то можно вспомнить, что после карты «Дом Божий» («Башня») в традиции Таро, как правило, следовала карта «Звёзды», означающая *надежду*. Возможно, последний септенер традиционного Таро, может быть прочитан в свете библейской истории о разрушении Храма: от смутных веков истории иудейского народа, вплоть до вхождения в обетованный Новый Иерусалим в конце времён.

Второй Иерусалимский храм просуществовал дольше своего предшественника — более пяти столетий. Он был разрушен в ходе неудачного антиримского восстания, обернувшегося для евреев ужасающей катастрофой. Если верить Иосифу Флавию, то в ходе этих событий погибло более одного миллиона человек, многие попали в плен, а храм был сожжён¹. Иерусалимский храм пылал 10 дней, а последние из его защитников пред-

¹ Это произошло в 70 г. н.э., а гематрия буква *Лин*, соответствующая карте «Башня» во французской системе, как раз равна 70.

почли бросится в пламя и погибнуть, чем сдаться на милость врага. Разрушение храма стало отправной точкой рассеяния евреев по всему миру. Это одна из важнейших катастроф в истории народа Израилева, можно даже сказать катастрофа *par excellence*.

По этой причине вполне вероятно, что на карте Эттейллы мог быть изображён разрушенный Второй Иерусалимский храм, в качестве аллегории краха и катастрофы. Тот же факт, что храм на картине в колоде Эттейллы напоминает античные постройки, указывает лишь на то, что в XVIII в. мало кто имел представления о том, как могли выглядеть древние строения различных стран и народностей, и их часто стилизованно изображали либо в псевдоантичной, либо в псевдоегипетской манере¹. Главное же новшество изображения данного Аркана в колоде Эттейллы в том, что типичный для марсельских и безансонских колод процесс разрушения на карте не представлен (или представлен лишь намёком). Мы видим руины, над которыми блещут молнии, но не видим самого момента крушения.

В прямом положении карта, согласно Эттейлле, означает: *страдание, несчастье, нищета, бедность, убожество, нужда, обнищание*. Всё это отлично соответствует названию «Богдельня» и здесь, возможно, издатели, использовавшие наименование *La Maison-Dieu* вместо *Le Temple foudroye*, были в чём-то правы. В перевернутом же виде карта означает: *тюрьму, тюремное заключение, лишение свободы*. И то, и другое, указывает на жизненную катастрофу, причём утрированно «материального» характера. Именно это истолкование ляжет в основу всех более поздних оккультных трактовок данного Аркана. Эттейлла был вероятно первым из известных оккультистов, кто заговорил о тюрьме в связи с интерпретацией «Башни». И это не было забыто его последователями.

Первая же из колод Таро, открывающая романтическую эпоху, представляет нам трактовку шестнадцатого Аркана: не в виде разрушающейся башни, а как нерушимую крепость-тюрьму. Изображение этой карты читатель сможет найти непосредственно в начале данной главы (стр. 203)². Безусловно, достаточно проблематично корректно проинтерпретировать рисунок, на котором есть только схематично изображенная кирпичная башня и ничего более. Однако в свете того, что на протяжении всей своей истории этот Аркан в подавляющем большинстве случаев толковался как негативный (Ад, пожар, разрушение, божественная кара и т.д.) попытаться подступить к интерпретации всё же можно, так как помимо исторического багажа смыслов этой карты в нашем распоряжении есть и ещё одно косвенное свидетельство. Колода *Ancient Lombardy Tarot* появляется в то время, когда в искусстве господствовал романтизм, а в романтической эстетике одухотворённым считалось как раз нечто дематериализующееся и разрушающееся: руины древнего замка, храма и т.д. Это казалось художникам-романтикам наиболее возвышенным. Достаточно обратиться к творчеству Каспара Давида Фридриха (1774 — 1840), жившего как раз во время создания данной колоды Таро,

¹ Иногда можно встретить и обратные анахронизмы, которые допускались художниками, изображавшими библейские сцены в современных им городах сознательно, чтобы подчеркнуть «связь времён».

² «*Ancient Lombardy*» Gumpfenberg (1810 г.).

чтобы убедиться в том, насколько творцов этой эпохи манили руины. Если все эти косвенные свидетельства (включая значение «тюрьма» у Эттейллы) наложить на данный рисунок, то окажется, что перед нами либо вражеский бастион, который нужно покорить¹, либо хорошо укрепленная мрачная тюрьма².

Так как в эпоху романтизма начинает активно эстетизироваться разрушение и даже смерть, вполне логично, что башня, схваченная нашим взглядом в момент крушения, да ещё и под действием силы небесного огня, могла подпадать под мировоззренческие паттерны, очень привлекательные в контексте новой системы эстетических ценностей. По этой причине, с целью сохранения инфернального концепта Аркана, вполне логичным представляется изобразить нечто мрачное, но не сокрушаемое, а крепкое и нерушимое.

Современному человеку сложно понять, что на протяжении веков тюрьма была не тем же самым, чем является сейчас. Туда попадали не столько по решению суда, сколько вопреки ему — т.е. по личному распоряжению монархов. Об этом подробно пишет Мишель Фуко в своей книге «Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы». Прочитанная в таком ключе карта «Башня» из *Ancient Lombardy Tarot* может демонстрировать секуляризацию образа Аркана: огонь небесный был карой, обрушивающейся на грешника по воле божества, а тюремное заключение является карой тем, кто попал в немилость сильных мира сего.

В традиции Сицилийского Таро такой вариант исполнения Аркана «Башня» стал стандартным и сохраняется до наших дней, переняв пятнадцатый номер от самых ранних версий этого Аркана. В качестве иконографии используется только композиция с изображением стабильно стоящей и нерушимой крепости (рис. 128)³. Впрочем, такое изображение «Башни» могло испытать на себе влияние полуполярной в то время колоды Ленорман (впервые издана в 1799 г.), где имеется карта с названием «Дом» (король червей). Карта «Дом» имеет определенную преемственность от *La Maison-Dieu* (свидетельство тому одно из её побочных значений, а именно —

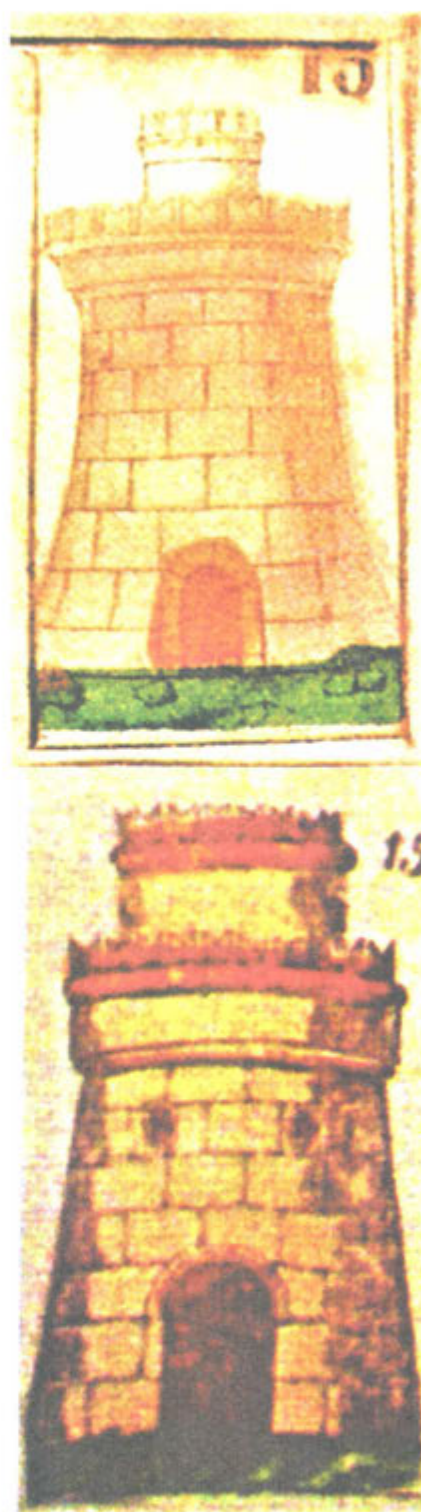


Рис. 128

¹ См. к примеру, поэму «Чайльд-Роланд дошёл до Тёмной Башни» Роберта Браунинга.

² См. к примеру, поэму «Шильонский узник» Джорджа Гордона Байрона.

³ Карты из колод: «*Lorenzo Di Lorenzo*» и «*La Fortuna*» (XIX в.).

богадельня). Так что не исключено, что на самом деле карты с изображением нерушимой башни обладали позитивным, а не негативным значением: дом, убежище, стабильность, защищённость. Это было бы любопытно, так как смогло бы продемонстрировать запустившиеся процессы ревизии, пересмотра традиционного содержания карт, которые в ещё большей степени развернутся в конце XIX века.

Оккультный ренессанс не мог не затронуть колоду Таро и уже начиная с трудов Элифаса Леви появляются всё новые и новые значения, мифы, легенды, связанные с каждым из Арканов. Многие из них настолько глубоко войдут в культуру, что сейчас сложно вообразить, что данным интерпретациям не так уж и много лет, и многие века карты существовали вне таких смысловых констелляций. Леви не оставил после себя полной колоды Таро, зато в его ключевой работе «Учение и ритуал высшей магии» каждая из глав соответствует тому или иному Аркану, что позволяет рассматривать эту книгу в качестве курса энциклопедии оккультизма сквозь призму системы Таро (как назовёт впоследствии свои тарологические лекции Г.О.М.)

Обратившись к шестнадцатой главе «Ритуала» Леви, мы можем прочесть об очень нестандартной амплификации к карте «Башня». Леви рассматривает этот Аркан как манифестацию **энволтирования** — т.е. как чёрную магию, представленную в своей самой грубой форме. В его описании мы видим, как разрушение магической фигурки человека (наподобие популярных в современной нам медиа-культуре «кукол Вуду»), наносит вред самому этому человеку. Башня превращается в тело, а её крушение — в чёрномагический акт мести колдуна. Некогда нуминозная карта гнева господнего, становится воплощением наветов злого волшебника.

Вот данная цитата из Леви: *«А сейчас перейдём к колдовству при помощи восковых фигур. Колдуны средневековья, желая угодить тому, кого они считали своим хозяином, совершали святотатство, смешивая елей и пепел священных облаток с капелькой воска. Из проклятого воска лепили фигуру того, кого хотели заколдовать, стараясь достичь максимального сходства с оригиналом. Они одевали фигурку в одежду, похожую на одежду жертвы; совершали над ней церковные таинства; обрушивали на жертву проклятия; ежедневно подвергали её воображаемым пыткам, чтобы посредством соответствия заставить страдать человека, образ которого представляла собой эта фигурка. Это колдовство становилось более эффективным, если удавалось раздобыть прядь волос, капельку крови или зуб жертвы»¹.*

Впрочем, интерпретация шестнадцатого Аркана в эпоху романтизма не исчерпывалась текстами Леви. Так, к примеру, Жан-Батист Питуа, более известный как Поль Кристиан, перезапускает моду на «египетское», некогда (не особенно долго) занимавшую умы картоманов после Кура де Жебелена и успешно реанимированную благодаря кристиановской «Мистерии пирамид» из «Истории магии» (1870.г.). На протяжении конца девятнадцатого и даже в начале двадцатого века в свет выходит серия книг

¹ Цит. по: <http://xn--80a2afg.xn--80aaebifdalco0bp2i.xn--p1ai/?p=13533>



Рис. 129

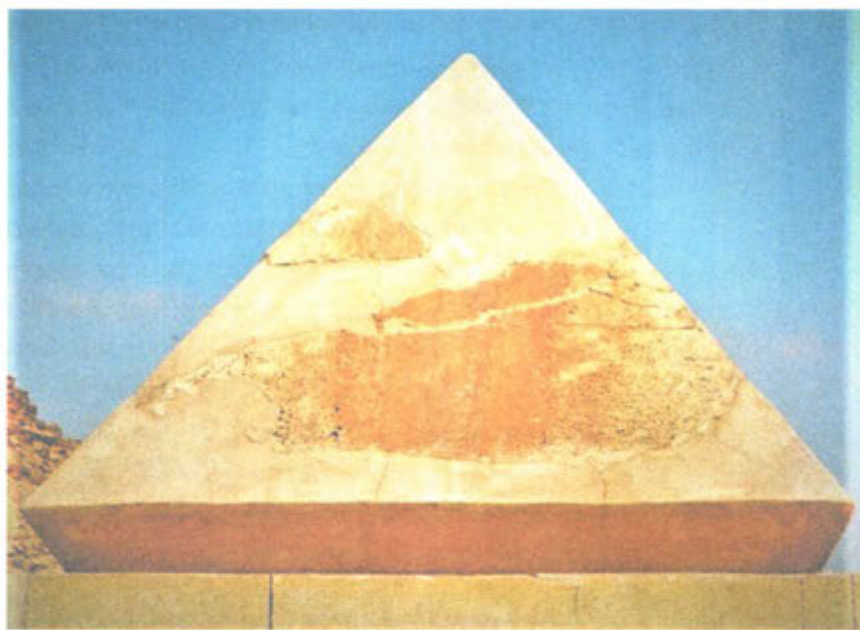


Рис. 130

и сопутствующих им изображений Старшего Аркана, где традиционные европейские модели решений этих рисунков, заменены на псевдоегипетские. Если в большинстве случаев такая замена практически ничего не могла добавить к смыслу Арканов, разве что кроме популярного в те времена антуража «глубокой древности», то в случае с картой «Башня» всё не так просто. На рисунке из *Falconnier Tarot* (рис. 129) мы видим, как молния, бьющая в пирамиду, низвергает с неё наверх, а вместе с ним и двух людей, беспомощно падающих вниз головой. С большой долей вероятности даже не желая того, художник, создававший эти карты, воспроизвёл очень важный для шестнадцатого Аркана концепт, который всегда оставался в нём сокрытым: присутствовал, но не выходил на поверхность.

Обратимся к данному рисунку. Если бы не наверх (так называемый пирамидион), изображение на карте не могло бы нам сказать ничего нового о возможных амплификациях этого Аркана, но наличие этого элемента всё меняет. Этот пирамидальный камень для древних египтян олицетворял собой первичный холм Бен-бен (рис. 130). Он был первым островком суши, появившимся на поверхности предвечного океана Нуна. Именно на этом остроконечном холме творец мира Атум, мастурбируя, сотворил весь универсум — так гласят египетские мифы. Пирамиды Гизы — при всей их грандиозности — есть лишь увеличенные копии предвечного холма Бен-бен. Этот фаллический миф, легший в основу первых гигантских строений в истории человечества, скрыто будет присутствовать в них всегда. Как и мегалиты древности, башни и небоскрёбы — это громкие провозглашения человеком: «я могу»! Даже в тех случаях, когда речь шла о храмах. Тогда это «я могу» превращалось в «я могу поклоняться Тебе, Боже, так, как никто ранее не мог»!

Высота стен, высота соборов или башен в той или иной местности издревле вызывали восторг путешественников: архитектурные объекты строились часто не для какого-то функционирования прикладного характера, а именно во имя утверждения самой возможности возвести гигантскую

постройку. Достаточно вспомнить семь чудес древнего мира, чтобы понять, что туда попали не самые изысканные или самые функциональные постройки древности, но самые грандиозные — производящие эффект именно своими размерами.

Величие огромных строений имеет определённое место и в наши дни. Так, к примеру, список из 150 наиболее популярных зданий и сооружений в Соединённых Штатах Америки по версии Американского института архитекторов, известный как *America's Favorite Architecture*, возглавляет не Белый дом и не Капитолий, а Эмпайр-стейт-билдинг, который почти 40 лет был самым высоким зданием мира. Сегодня такая погоня за выстой продолжается. На данный момент высочайшей постройкой на земле считается Бурдж-Халифа (ОАЭ, Дубай) — 163-х этажный небоскрёб высотой 828 метров. Однако уже запущено строительство ещё более грандиозного проекта — Джидда Тауэр неподалеку от Джидды (Саудовская Аравия). Предполагаемая (проектная) высота этого 167-и этажного небоскрёба — более одного километра!

В эти здания вкладываются колоссальные денежные средства. И тут встает вопрос: действительно ли эти постройки так жизненно важны для тех мест, где они возводятся? Есть ли в них какой-то функциональный или хотя бы эстетический смысл? Совершенно очевидно, что не только чем выше поднимаются эти небоскрёбы, тем менее удобными они становятся (проблемы с эвакуацией, проблемы с раскачиванием верхних этажей и даже перепадами в давлении — ведь речь идёт уже о разнице в сотни метров), но и в том, что при обычных условиях на Земле толщина планетарного пограничного слоя атмосферы составляет примерно от одного до трёх километров. Таким образом эти здания в какой-то мере уже выходят за пределы человеко-пригодного пространства (не говоря уже о дальнейших перспективах такой гонки за высотой). Получается, бесконечно продолжать эту эстафету, раз намеченную многие века назад, невозможно.

Так в чём же значение «гонки гигантизма», если никакого особенного удобства такие здания нести не могут, равно как и не являются необходимыми для тех мест, где появляются? Безусловно, основное значение таких сооружений — утверждение своей силы и могущества, манифестация своего права на созидание нового мира, что отлично было воспроизведено уже в мифе о Вавилонской башне. Современный архитектор Рем Колхас писал о небоскрёбах следующее: каждый из этажей высотного здания может быть настолько обособленным от остальных, что представляет собой миниатюрный вариант параллельной Вселенной. Он называл это «*стопкой обособленных реальностей*». В таком случае неудивительно, что высотные здания (и легендарная Вавилонская башня) могли рассматриваться в традиционной культуре как посягательство на монополию творения мира Богом. Ведь каждый новый этаж постройки не только «приближал» человека к небу, но в буквальном смысле слова удваивал поверхность земли. Там, где ранее на земле можно было разместить, к примеру, десять человек, на трёх этажах можно разместить почти втрое больше, а на пяти — впятеро больше. Выходит, человек творит пространство, как Бог.

Но вот в чём проблема: как и в случае самовыражения уличных «творцов», которые пишут всем известное «слово на заборе» — это самое слово и способы его выражения всё время одни и те же. Также и в случае с небоскрёбами — да, они есть более совершенные и менее совершенные, есть более высокие и менее высокие, но по своей сути и своему символическому послы — остаются одним и тем же. Башня на рисунках старинных Триумфов и небоскрёб в Таро Хайндля выглядят примерно одинаково, хотя очевидно, что небоскрёб, изображённый в конце XX века, должен был бы превосходить по высоте старинную башню в разы, но мы не замечаем этой разницы, так как символизм этих построек идентичен, равно как и последствия их крушения. Человек, упавший со стометровой высоты, разобьётся также, как и при падении с высоты в километр.

Здесь не нужно быть Зигмундом Фрейдом, чтобы осознать фаллический параллелизм между такими постройками, устремляющимися к превосходству над подобными им и выполняющими функцию утверждения символического могущества. В истории карт Таро можно наблюдать ту же самую историю. На картах «Башня» мы видим всё более и более укрупняющийся «фаллос» (а точнее его символический эквивалент): от небольших башен Ренессанса, к высоким оборонительным сооружениям классического века, до стоящей над бездной высочайшей башни из колоды Уэйта; что, наконец, завершается немислимой высотой небоскрёба у Хайндля. Эта параллель не кажется «натяжкой» не только из-за того, что многие труды оккультистов будут отсылать нас непосредственно к фаллической символике, но и потому что один из изначальных мифов, возможно, наиболее тесно связанных с картой «Башня» — это миф о крушении Содома, непосредственно указывающий на сексуальный подтекст (и контекст) этой аллегорической картинки. А тот факт, что в колодах Таро высотные строения изображались чаще всего падающими, позволяет подвести ещё более объёмную фаллически-либидинальную параллель — делая эти объекты весьма двусмысленными по символическому наполнению.

Если вновь взглянуть на карту «Башня» из колоды *Budapest/Metropolitan* (рис. 110 на стр. 217), то теперь можно прочесть её в совсем ином ключе (особенно, если мы держим в уме амплификацию, связанную с содомией). Перед нами откровенно фаллическая башня, справа и слева от которой находятся два дерева, отсылающих к аналогичной композиции из «Дьявола» в Таро Алистера Кроули, где перед нами был фаллос и тестикулы. То, что мы прочитывали ранее, как ниспадающий с небес огонь, с таким же успехом может быть прочитано и реверсивно — как семя, вырывающееся из этой башни-фаллоса, прежде чем она «падёт». Люди же, которые изображались падающими с этой башни в большинстве колод Таро, могут рассматриваться как намёк на бессмысленную растрату семени — ведь речь шла о содомии, а не гетеросексуальном акте.

Но что тогда символизирует диск, или небесный глаз, находящийся в верхней части почти каждой из карт «Башня»? Интерпретируя «Таро Тота» и сопутствующий ему текст Алистера Кроули, Лон Майло



Рис. 131

на землю (рис. 131)⁴. В качестве сопоставления я специально подобрал изображение из марсельской традиции, на котором зубцы башни наиболее похожи на корону, чтобы продемонстрировать историческую преемственность «новаций», проводимых Орденом «Золотая Заря».

Дюкетт писал: «Очевидно, что глаз символизирует различные отверстия тела и связанные с ним духовные центры. Всё это очень интересно с точки зрения практической сексуальной магии...»¹. А сам создатель «Книги Тота» описывал символизм данного Аркана ещё более откровенно: «... у Ату XVI есть особый, специальный магический смысл, открыто сообщаемый только посвящённым одиннадцатой степени О.Т.О. — степени столь тайной, что она даже не упоминается в официальных документах. Постичь этот смысл невозможно, даже изучив Око, изображённое в Ату XV. Пожалуй, не будет нарушением упомянуть, что этой темы касались, подчас не вполне осмотрительно, арабские мудрецы и персидские поэты»².

Кроули здесь, как бы «промолчав», высказался вполне определённо. Как известно, в культуре Персии гомосексуальные мотивы всегда были неотъемлемой частью любовной поэзии. В Википедии (причём не только русскоязычной) находим ссылку на изыскания, в которых утверждается, что персидский поэт-суфий Джалаладдин Руми (1207—1273) использовал описания сексуальных отношений между мужчинами в качестве метафоры связи души с Аллахом³. Есть во многих исторических колодах Таро и более откровенные намёки на вышесказанное, но я ограничусь этим и оставляю поиски «тайных знаков» читателю.

Теперь же вернёмся в конец XIX века и продолжим рассматривать историческое становление шестнадцатого Аркана. Я предлагаю переместиться из Франции в Англию и взглянуть на то, как трансформировалась карта «Башня» под влиянием Герметического Ордена «Золотая Заря». То, что в марсельских колодах лишь намекало на корону над башней, в традиции «Золотой Зари» стало именно ложной короной гордыни человеческой, низвергаемой

¹ Дюкетт Л.М. «Таро Тота» Алистера Кроули / Л.М. Дюкетт — М., «Гарпократ», 2014 — С. 207.

² Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 160.

³ Alexandra Samoleit: *Homosexualität und Islam*, Norderstedt 2007. — С. 15.

⁴ Вверху — *Marseille Payen-Webb* (репринт колоды начала XVIII века) и Таро «Золотой Зари» в версии Израиля Регарди (художник Robert Wang) — внизу.

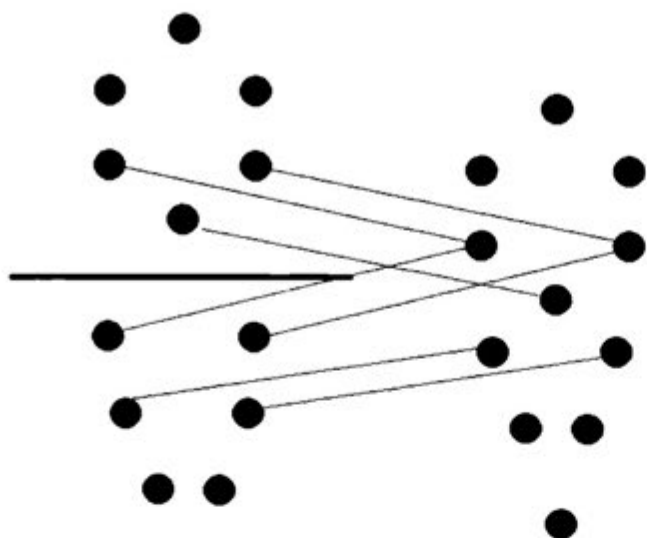


Рис. 132



Рис. 133

В Таро Артура Уэйта (выходца из «Золотой Зари») корона приобретёт ещё более узнаваемые черты и уже не может быть истолкована просто как оборонительная конструкция строения.

Для того чтобы понять всю полноту игры смыслов изображения из колоды «Золотой Зари», нам придётся вернуться к истокам, а именно к *Budapest/Metropolitan Tarot*: башня и два дерева — вот одна из самых ранних композиций этого Аркана. В Таро Герметического ордена «Золотая Заря» два дерева переосмысливаются и превращаются в Древо Жизни и Древо Смерти. Справа мы видим типичный для европейского герметизма глиф Эц а'Хаим, составленный из белых шаров, некогда изображавших в старинных колодах падающий с неба огонь. Слева же мы видим странное чёрное Древо с удвоенной там сфирой Йесод (относящейся в том числе к сексуальности). Однако, то, что мы видим слева, лишь намекает на «неправильное» Древо Жизни. На самом же деле это две геомантические фигуры: *Tristitia* (Печаль) — внизу и наложенная прямо на неё *Carcer* (Темница) — сверху. На схеме видно, как представленные порознь фигуры (рис. 132, слева), объединяются в глиф (рис. 132, справа), который мы видим на карте из колоды «Золотой Зари» (рис. 131, внизу). Прошу обратить внимание, что Печаль (Страдание) и Темница являются основными значениями карты «Башня» у Эттейллы в прямом и перевернутом виде! И если фигура *Tristitia* скорее нейтральна, чем негативна, то крайне неблагоприятная фигура *Carcer* легко приводит её к самым «печальным» (от слова *Tristitia* — «печаль») последствиям.

Следующим шагом в осуществлении «модернизации» Аркана «Башня» англичанами стала вышедшая в начале XX века колода Артура Уэйта и Памелы Колман-Смит. В этой колоде Артур Уэйт берёт за основу всё ту же старую-добрую марсельскую композицию «Башни», но привносит в неё некоторые элементы, меняющие общее восприятие карты. Что мы видим на этой карте? (рис. 133). В отличие от марсельских и безансонских

изображений здесь максимально усилен драматизм происходящего события. Фон чёрный. Действие перенесено в ночное время суток или вовсе разворачивается в безвременье. Летящие вниз головой две человеческие фигуры индивидуализированы — до этого мы встречали чаще всего образы людей, выполненные крайне схематично. На карте отсутствует поверхность земли, на которую могли бы упасть выпавшие из башни персонажи. Перед нами зияет бездна. А что, если внизу вовсе нет земли и мы не видим, как выпавшие из башни разбиваются насмерть, потому-то они и вовсе не разобьются? Быть может то, что на этой карте нам кажется «низом» на самом деле является «верхом» и молния, расколовшая башню, лишь освободила этих людей от оков, препятствующих их росту и восхождению на Пути?

Известный оккультист первой половины XX века Пол Фостер Кейс (1884—1954), первым создавший колоду на основе уйэтовского образца, писал об этом Аркане следующее: *«Падающие фигуры соответствуют скованным цепями пленникам пятнадцатого Аркана. Они падают головой вниз, потому что внезапный прилив духовного сознания, знаменуемый вспышкой молнии, полностью переворачивает все наши старые представления... В каком-то смысле эта картина означает вторую стадию духовного раскрытия, на которой посредством внезапных, порывистых инспираций ученик воспринимает иллюзорную природу своего ощущения персональной отделённости, и, в связи с этим, претерпевает разрушение всей своей предыдущей философии»*¹.

Сам же Уэйт, описывая данный Аркан, вместо раскрытия каких-то глубин изображения, вступает в спор с Папюсом (хотя и не называет последнего) по, казалось бы, пустячному поводу: *«Утверждают..., что в карте содержится прозрачный намёк на некое материальное сооружение, однако я не считаю Башню более или менее материальной, чем те колонны и башни, с которыми мы встречались в трёх предыдущих случаях»*². В книге «Цыганское Таро» Папюс впервые озвучивает мысль, что третий септенер отличен от всех прочих тем, что в нём мы встречаем постройки — сначала одну башню (в одноименном Аркане), а затем две (в Аркане «Луна»). Уэйт пытается ему возразить, но делает это крайне нечистоплотно, так как «колонны и башни» предыдущих Арканов, на которые ссылается Уэйт (имеются в виду карты II, V, VII, XI, XIII), есть только в его колоде или в относительно недавних колодах Таро. Утверждение же Папюса в точности соответствует самой ранней традиции карт. На самом деле этот спор не является праздным — в нём сталкивается старинная система структурировать Старший Аркан через три септенера (Папюс) и новая (с заменой мест Арканов VIII и XI), в которой структурное первенство отдаётся астрологическому порядку (Уэйт). Однако, как мы видим, победившим «по Истине» является Папюс, победившим же в народных массах — Уэйт. Две победы редко достаются одному и тому же человеку.

¹ Кейс П. Ф. «Введение в изучение Таро» / П. Ф. Кейс — М., Издательская группа Традиция, 2017 — С. 77.

² Цит. по: <http://www.rulit.me/books/illyustrirovannyj-klyuch-k-taro-read-152820-5.html>

В Таро Русского Окультистического Центра находим возможно самое лаконичное из всех герметических колод воплощение Аркана «Башня» (рис. 134). Наэлектризованные мрачные грозовые облака. Бескрайнее поле. Сокрушительный удар молнии, который сбивает с башни две крошечные человеческие фигуры, смотрящие по отношению к этой грандиозной стихийной силой ничтожными и беспомощными, как насекомые в сравнении с человеком. Эта карта имеет потрясающую внутреннюю энергию и обладает пугающей красотой разрушения¹.

Сколько я ни пытался выяснить, мне так и не удалось найти первоисточник толкования карты «Башня» в качестве Вавилонской башни. С большой долей вероятности эта интерпретация является едва ли ни самой молодой из всех существующих. С регулярностью ссылки на Вавилонскую башню стали приводиться в оккультной литературе с 20-х годов XX века (Кейс, Вирт и др.). Но в этих упоминаниях вавилонского смешения языков такая амплификация была лишь одной из множества дополнительных, но никак не основная. Основной (а подчас даже единственной) она стала лишь в самом конце XX века. В наши дни можно даже встретить колоды, где шестнадцатый Аркан называется «Вавилонская башня»², или те, где в той или иной степени обыгрывается идея смешения языков (как карта из колоды Г. Хайндля, о которой речь ещё пойдёт). Однако, повсеместно распространённая сейчас версия трактовки этого Аркана как воплощения крушения Вавилонской башни, является бездумным раздуванием лишь одной из десятков граней этой карты, которые во всём их многообразии можно встретить в интерпретациях оккультистов XIX—начала XX вв.

Важнейшей вехой в истории шестнадцатого Аркана стало появление «Таро Тота» Алистера Кроули и Фриды Харрис (рис. 135). Именно в этом Аркане Кроули удалось продемонстрировать выход за пределы противоречий между французской и английской системой карт Таро. Французская система соответствий ставит в параллель к Аркану «Башня» букву *Аин* (что значит «глаз»), английская система (которой придерживается Кроули) соотносит шестнадцатый Аркан с буквой *Пэй*



Рис. 134

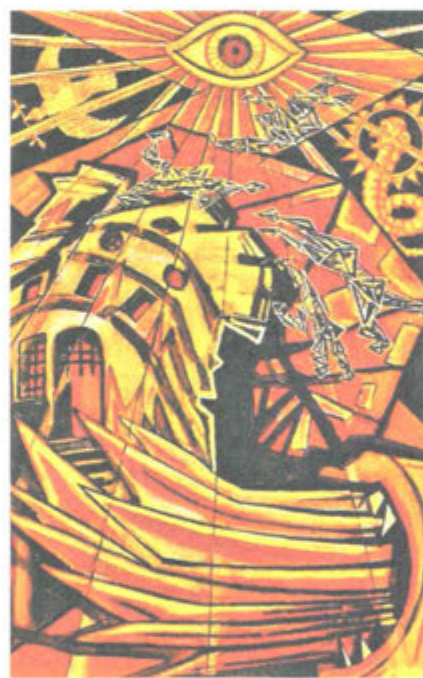


Рис. 135

¹ Одно из значений карты по Г.О.М. — материальное разрушение.

² *La Corte dei Tarocchi Creado por Anna Maria D'Onofrio. Publicado por Il Meneghello, Milán, Italia (1999 г.).*

(что значит «рот»). На протяжении уже более чем сотни лет, оккультисты спорят друг с другом, доказывая правоту своей точки зрения над точкой зрения оппонента, вместо того, чтобы обратиться к картам Кроули или внимательно прочесть то, что он писал в «Книге Тота». На этой карте у Кроули мы видим, как глаз (око Шивы), так и рот («пасть дитову» — т.е. адову). Автор колоды, неоднократно ссылавшийся в своих трудах на необходимость «двойных мозгов», в описании шестнадцатого Аркана в «Книге Тота» пишет следующее: *«Из вышесказанного явствуется, что в магических символах всегда необходимо выявлять два смысла, противоречащих друг другу. В более возвышенном и глубоком значении карты эти две идеи естественным образом сливаются воедино»*¹. Но почему же знаки двух различных систем появляются именно на этой карте? Да потому что эта карта и олицетворяет собой крах любой рациональной системы (и око, и пасть выступают здесь как символы уничтожения). Но понятые правильно и используемые в паре различные системы могут помочь нам избежать катастрофы «Башни», научиться гибко её обходить и не доводить дело до разрушения всего и вся. Помещая на изображение символы различных систем соответствий, Кроули указывает нам не только на ужасы этого Аркана, но и на путь их преодоления. Однако, чтобы вооружиться таким обоюдоострым клинком, каковым являются две разных системы соответствий, нужно быть воином духа. И не случайно Кроули даёт этой карте второе наименование «Война», так как соотносит её с мужской силой великого воителя Марса.

Безусловно заслуживающим внимания должно быть то, что не кто-то, а именно Кроули (которого многие считают революционером в Таро) возрождает традицию таротических изображений адовой пасти, тем самым связывая между собой различные поколения карт. Впрочем, без обновления также не обошлось. На карте присутствуют два важных символа, которых прежде не было в Таро, и которые появляются здесь из-за аллюзии на текст «Книги Закона»: *«Взывай ко мне под звёздами моими! Любовь есть закон, любовь в согласии с волей. Глупцы да не поймут любовь превратно; ибо есть любовь и любовь. Есть голубь — и есть змей. Выбирай как следует! Он, пророк мой, сделал выбор, ведая закон крепости и великую тайну Дома Божьего»*².

С этого момента и в последующей части текста, Кроули всячески пытается донести до читателя в намёках и полунамёках сексуализированный подтекст этой карты (о чём мы уже говорили ранее). Оккультист Пол Фостер Кейс писал о том, что в древние времена люди понимали молнию не только как то, что разрушает, но и как оплодотворяющее начало. На карте Кроули представлена сила разрушения, которая может стать силой, порождающей потенциальность, а также освобождение от чего-то, от заблуждений, привычек, штампов. Мы привыкли мыслить, что

¹ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 159.

² Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 159—160.



Джон Мартин «Уничтожение Содома и Гоморры» (1852 г.)



Рис. 136

дурная привычка должна быть **разрушена**, но что, если помыслить этот же процесс избавления, как **рождение** свободы от пагубной привязанности? Разрушение обладает великой силой порождения. И это ещё одна мысль относительно данного Аркана, на которую наводит нас чтение «Книги Тота» и внимательное изучение карты из Таро Алистера Кроули.

Колоды второй половины XX столетия внесли существенное переосмысление шестнадцатого ключа Таро. И одним из первых, кто пошёл на такие новации, был Сальвадор Дали. Карта «Башня» из его Таро интересна нам вдвойне, так как в её основе лежит более ранняя картина мастера, которая была впоследствии переработана и адаптирована к колоде, причём не через упрощение, а, напротив, через усложнение композиции финальной картины из «Трилогии любви» (1976 г.). В книге «Таинство пути» я уже анализировал две

карты Сальвадора Дали, в основе которых лежали картины из этого триптиха. Данный цикл состоит из картин «Принц любви» (ставший «Повешенным»), «Обещание Любви» (ставшее «Умеренностью») и «Бессмертие Любви» (ставшее «Башней»). Степень переработки картин в карты была совершенно различной. Если «Принца Любви» Дали просто перевернул вверх ногами, не изменив никаких деталей композиции, если в «Обещании Любви» при переводе в Аркан лишь пропадают некоторые элементы (т.е. рисунок становится проще), то последняя картина — «Бессмертие Любви» становится «Башней» как раз благодаря добавлению важного и я бы даже сказал смыслообразующего образа, на котором предлагаю сосредоточить наш анализ.

На картине «*Eternity of Love*» («Вечность Любви»¹) или как часто переводят «Бессмертие Любви») изображено грозное небо с зияющей в центре него чёрной пустотой, точь-в-точь как на карте «Хаос» из Таро Эттейллы (рис. 3а). И если в некоторых версиях колоды Эттейллы в центре этого хаоса помещалось Солнце (рис. 3б), несущее просветление, то Дали размещает там Луну — несущую гибельные привязанности и безумие (рис. 136). В самом верху карты можно наблюдать как мощнейшая вспышка молнии разрезает мрачную гряду грозных облаков. Чёрное небо с Луной,

¹ У названия этой картины, есть интересная каббалистическая параллель. Карта «Башня» (согласно английской школе Таро) соответствует двадцать седьмому пути Древа Жизни и исходит из сферы Нэцах, которую можно перевести как «вечность». Нэцах соотносят с планетарным влиянием Венеры (богини любви). «Вечность» и «Любовь» = «Вечность любви». Впрочем, когда Сальвадор Дали решил делать полную колоду карт, он всё же избрал французскую систему соотнесения между буквами иврита и Арканами, как более древнюю и аутентичную.

не занятое тучами, напоминает башню с круглым смотровым окном наверху. Такая игра образов и их смыслов позволила в последующем перевести эту картину в рисунок для шестнадцатого ключа Таро. Внизу картины перед нами открывается призрачная дверь, а перед ней, словно в галлюцинаторном бреду, появляются льющиеся потоки крови, будто позаимствованные из известного сновидения К. Г. Юнга о кровавом потоке. Справа, вниз головой падает белоснежная человеческая фигура без лица, подхватываемая голубыми потоками вихря. А слева мы видим жестокую сцену убийства, позаимствованную из искусства классической Греции.

Чем же отличается карта Таро «Башня» (рис. 137) из *Dali Universal Tarot* от своего первоисточника?

Изменений немного, но они очень важны. Справа исчезает вихревой поток, подхватывавший падающую фигуру, а слева сцена убийства¹ заменяется на низвергающуюся вниз головой фигуру Святого Себастьяна. В итоге, композиция карты становится очень близкой к классической версии этого Аркана (две фигуры падают на фоне чёрного неба, очень напоминающего очертаниями башню уэйтской колоды, а сверху, над ними сияет молния). Впрочем, Дали не повторяет ни один из классических вариантов этой карты Таро, а скорее «комментирует» их, в лучших традициях постмодернизма.

Встаёт вопрос: если для превращения картины в Аркан Таро потребовалось добавить фигуру Святого Себастьяна, то возможно в ней и лежит ключ к пониманию этой карты художником? Почему именно Себастьян и почему он низвергается вниз головой? У меня есть на этот счёт определенные соображения. Дело в том, что сейчас далеко не все знают, что Светой Себастьян, изображенный на сотнях картин выдающихся живописцев умирающим от смертоносных стрел, на самом деле погиб вовсе не от них. История его такова. Он был римским легионером, начальником преторианской гвардии в Милане при Диоклетиане и Максимиане (т.е. в III веке н.э.). Себастьян тайно исповедовал христианство, как и его близкие друзья Марк и Маркеллин. Когда его друзей раскрыли и приговорили к смертной казни, если они не отрекутся от своей веры, то Себастьян выступил с речью о необходимости стойкой веры в Бога даже перед лицом смерти и сподвиг их на мученичество.

Видевшая и слышавшая его речи знатная патрицианка, признавшая в нём святость, пала к ногам Себастьяна с просьбой исцелить её немоту. Он осенил её крестным знаменем и в тот же миг она смогла говорить.



Рис. 137

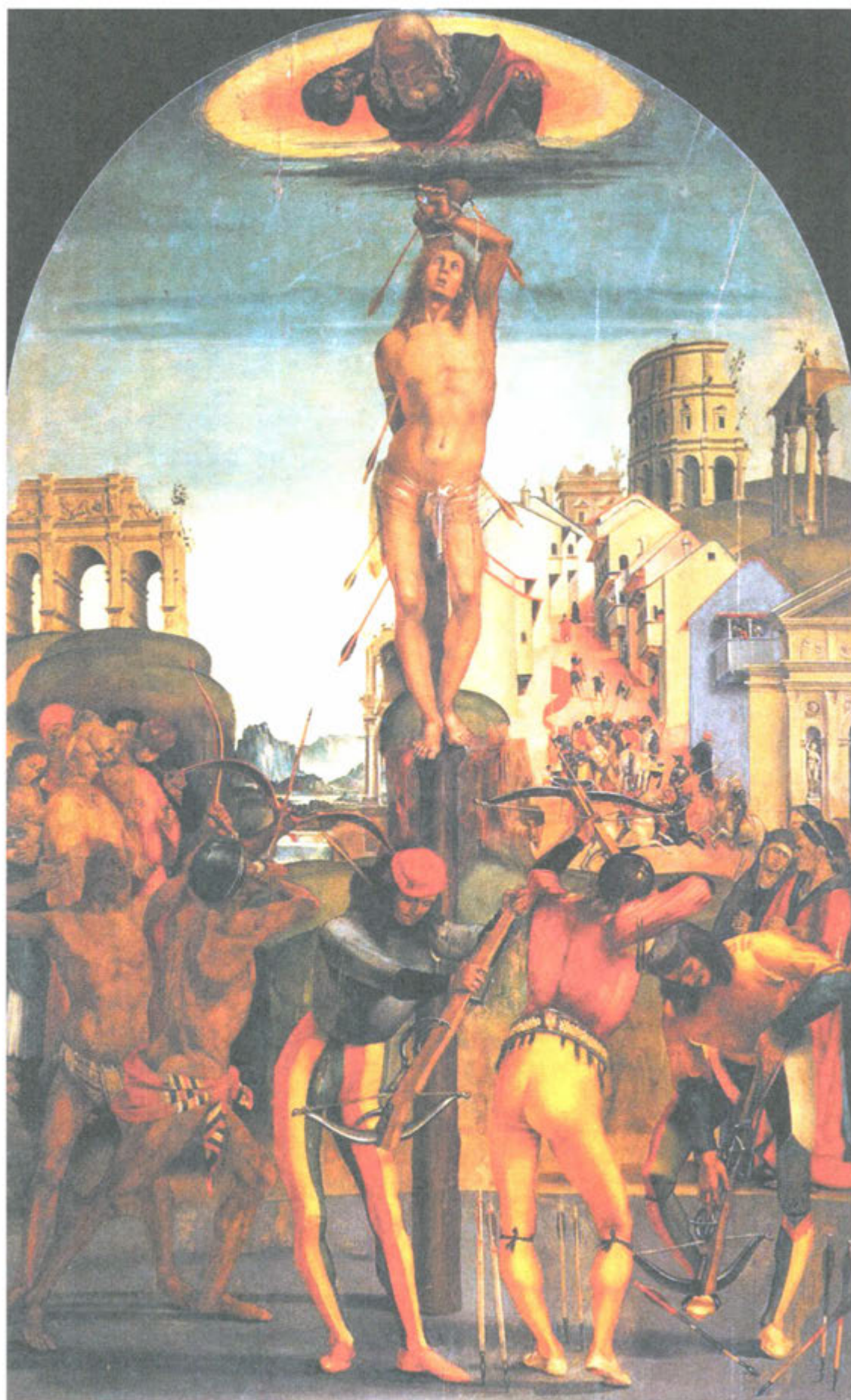
¹ Вероятно, эта сцена изображает убийство Ахиллом царицы амазонок Пентесилеи. Миф гласит, что Ахилл после того, как поверг и убил Пентесилею влюбился в неё и скорбел о её смерти. Для античного мира этот миф был символом любви, которая может быть сильнее жизни и смерти, а значит находится где-то за пределами этих категорий.

Себастьяна же, продемонстрировавшего публично свои религиозные убеждения, схватили и приговорили к смерти через расстрел из луков, что и было приведено в исполнение. На этом моменте обычно и фиксируют своё внимание художники, но история здесь не заканчивается. Стрелы не затронули важные органы тела Себастьяна, а его палачи не стали утруждать себя грязной работой верификации его смерти. Так, чудом, он остался жив. Через некоторое время Себастьян, спасённый близкими, поправился, и христианская община предложила ему бежать из Рима, однако он предпочёл явиться к императору вновь. Неизвестно, удивился ли император его появлению, но известно то, что он приказал забить его камнями, что на этот раз было осуществлено с особым тщанием. Себастьян был убит, а его тело сброшено в римскую городскую канализацию.

Во-первых, в этой истории мы видим падение Себастьяна в Большую Клоаку Римского Форума в самом конце повествования о его жизни (совпадающее с его падением на карте «Башня» из *Dali Universal Tarot*). Во-вторых, возможно, Дали хотел проиллюстрировать то, как порыв веры человека идеалистического типа может привести его к краху в его земной жизни. Но, самое главное, что выдаёт в Дали подлинного знатока и мэтра Таро, это то, что на Аркане «Башня», некогда изображавшем низвержение содомитов, он поместил святого, который (неофициально, но повсеместно) считается покровителем гомосексуалистов! Так что, благодаря колоде Дали теперь уже можно не сомневаться, что гомосексуальность имеет отношение к шестнадцатому Аркану Таро. Но я бы не хотел всё сводить только к этому.

Такой безраздельно верящий в Бога идеалист как Себастьян, презирающий страх и смерть, растворённый лишь в едином образе Христа, когда христианство было ещё подпольной религией, безусловно является прекрасным примером для иллюстрации второго Аркана Таро. Но, в своём идеалистическом порыве, он, возможно, переходит тот тонкий предел, что разделяет истовую веру и веру фанатичную. Когда он исцелил обратившуюся к нему патрицианку — он поступил как подлинный христианин: он не мог отказать страждущей. И словно бы в награду за это Бог даровал ему второй шанс. Он будто воскрес из мёртвых и мог бы проповедовать христианство в дальних от Рима общинах — быть примером живого чуда. Но он решает выбрать иной путь. На этот раз без какой-то нужды, он идёт к Диоклетиану и обрекает себя на смерть. Мог ли Диоклетиан поверить в чудо? Нет, не мог. Скорее он решил, что его воины слухавили и не расстреляли Себастьяна вовсе. Так было ли оправданным второе его мученичество?

Себастьян — один из почитаемых святых, и его вера — пример для многих праведников христианского мира. Выше я лишь хотел продемонстрировать то, как его фигура может быть прочитана на карте «Башня» Сальвадора Дали. В несокрушимой вере Себастьяна мы признали Аркан «Папесса», а в его упорствовании заставить Диоклетиана поверить в чудо Господне — Аркан «Башня». Но, что переводит «Папессу» в «Башню»? Время и только время! Именно время расставило все точки над «i». Святой Себастьян навсегда вошёл в историю европейской



Лука Синьорелли «Мученичество Св.Себастьяна» (ок. 1498 г.)



Рис. 138



Рис. 139

культуры, как мученик, пронзённый стрелами¹. Второй его духовный подвиг, увы, померк перед первым. Но что такое время в Таро, как не карта «Отшельник/Время», которая даже именовалась *lempo* в ранней традиции Триумфов? Выходит, вторые Арканы каждого из септенеров не только связаны между собой, но каждый последующий является новой вехой пути. Идеализм (II) рождает концепцию, Время (IX) изменяет концепцию до неузнаваемости и, в итоге, приводит её к Краху (XVI) и забвению. На примере жития храброго человека, заслуженно обретшего статус мученика, Сальвадор Дали демонстрирует нам как действует скрытый механизм, связывающий три Аркана, занимающие в трёх разных седмицах Таро одинаковое положение. Как Дух Божий Аркана «Папесса» становится Домом Божиим Аркана «Башня» — Слово превращается в камень, а после и вовсе рушится под сокрушительными ударами Времени.

Теперь обратимся к анализу карты «Башня» из Таро Германа Хайндля, на которой изображено высотное здание. Символики небоскрёбов мы уже касались, когда речь шла о пирамидоне, изображённом в традициях «египетского Таро». Теперь же рассмотрим версию высотного здания, предложенную Хайндлем, чтобы выявить дополнительные а, возможно, даже более значительные смыслы. На карте (рис. 138) мы видим немыслимой высоты строение, разрушающееся от какого-то мощного взрыва. Эта башня у Хайндля напоминает башню Ф. Гери² (тогда ещё не созданную), где волны, пробегающие по небоскрёбу, словно показывают его зыбкую и изменчивую природу (рис. 139). Самое же главное здесь

¹ В самом раннем списке, где приводится порядок карт Таро *Sermones de Ludo Cum Aliis* рассматриваемый нами Аркан именуется *La Sagitta* («Стрела»). Так что Святой Себастьян попадает на карту «Башня-Стрела» ещё и из-за основного атрибута своего мученичества.

² 76-этажный небоскрёб в Нью-Йорке (Манхэттен, Спрус-стрит 8).

не только то, что Хайндль первым улавливает необходимость замены старинной башни на современный её аналог — высотный дом, но также ещё и то, что взрывающийся небоскрёб рассыпается на множество флагов, чем намекает на ветхозаветное «вавилонское смешение языков» и порождение разных культур (ведь национальный флаг является одним из символов государства и его традиций).

В эпоху романтизма национальные традиции очень высоко ценились и связывались с фольклором и бытом — сердцем каждого народа. Однако в XX веке во многом из-за трагедий, связанных с национализмом (хотя и не только из-за них, так как данная тенденция наметилась ещё в начале века), всё, наиболее подчеркивающее национальное начало, стало вытесняться и отторгаться. Но в этом едином для всего человечества «не стиле» (особенно ярко проявившем себя в архитектуре XX века) следующее поколение авторов увидело угрозу иного характера: как раз именно унифицированное (вытеснившее всё национальное) стало пониматься как нечто, претендующее на тоталитарную диктатуру.

Философ Франсуа Лиотар (1924—1998) определил сущность второй половины XX века как «кризис метанарративов». В интеллектуальной среде 60-х—80-х любая доминирующая идея воспринималась как угроза подавления альтернативных мнений, как тоталитарный диктат одной версии событий над другими, возможными версиями. Всё это привело к возрождению национальных, этнических, локальных традиций, но на иной основе, не в качестве манифестации Крови и Почвы (нем. *Blut-und-Boden-Ideologie*), но в качестве включенности произведений искусства в локальный контекст — необходимость следовать его интенциям. Такая стилевая и мировоззренческая гибкость, предложенная эстетикой постмодернизма, позволила выстраивать свои проекты на основаниях, не подверженных порокам Аркана «Башня» — т.е. вне какого-то господствующего канона. Косный и устремлённый в одном направлении ствол дерева сменился гибкой и многоликой *ризомой* — корневищем, с мириадами равнозначных ответвлений, далёких от прямолинейности, типичной для убеждений былых веков. Возможно, именно такие смыслы пытался высказать Герман Хайндль, создавая свою версию шестнадцатого Аркана, ведь это были идеи в буквальном смысле слова окружавшие его и, во многом, даже связанные с его судьбой.

На предшествующих страницах мы уже касались сексуализированного прочтения данного Аркана. Но всё это было решено через иносказание и никогда не проявлялось открыто, вплоть до появления колоды «*Vapheimet. The Tarot of the Underworld*» Акрона и Гигера. В этой колоде, созданной на основе картин Гигера, в Аркане «Башня» мы попадаем в стихию сексуального как такового. Сможет ли нам это что-то прояснить в данной карте в плане исторической преемственности (диалога с традицией) или здесь следует говорить лишь о тотальном обновлении? Для ответа на данный вопрос обратимся к анализу первоисточника.

В основу карты «Башня» в неизменном виде (за исключением несколько иного оттенка цветов) положена картина Г. Р. Гигера «*Biomechanoid III*». В центре картины, как и на картах «Башня» мы видим фаллосоподобный



Рис. 140

объект (рис. 140). На своей вершине он имеет нечто, напоминающее проломленную человеческую голову, у которой нет глаз, а из разлома в этом черепе вырываются чёрные трубы, питающие страшных биомеханических младенцев вверху изображения. Возле проломленного лица мы также обнаруживаем патрубки, которые ведут в нижнюю часть этого «фаллоса». Следуя вниз за патрубками, мы видим: что бы это ни было, но оно выгорело. Нижняя часть этого биомеханического органа, полностью испепелена и похожа на сгоревшее от молнии дерево.

В нижней левой части изображения находим чёрного демона, чьи рога — это огромные фаллосы. Эта фигура отсылает нас к Аркану «Дьявол» с его неистовой и грубой мужской силой. Справа же мы видим две фигуры полуразложившихся скелетов каких-то неведомых существ, отдаленно напоминающих человека: на

заднем плане — гермафродит, на переднем — фаллос с позвоночником и руками. Этот персонаж мёртв и бессилен. Его фаллос поднимается лишь за счёт прикреплённой к его концу лески. Таким образом, мы видим слева сексуальную потенциальность (чёрный демон), в центре — выброс семени, порождающий чёрными трубами каких-то монструозных младенцев, и, наконец, справа — бессилие, падение фаллоса, каким было падение «Башни» в классическом Таро.

Все эти окостеневшие фаллосы говорят о об утрате силы — мы узнаём их формы, но они более уже не являются носителем той живой мужской энергии и семени, которое древние почитали за божественное. При чтении карты слева направо получаем весьма интересный смысловой ряд. Левая часть демонстрирует собой потенциальность нераскрытого. Мы видим фаллические образы, но они даны лишь полунамёками и именно это и делает их максимально наполненными внутренней энергией. В центральной части карты — эти же силы (представленные уже более наглядно и определенно) приведены в действие и предстают в момент их выгорания (в буквальном смысле этого слова) — это переход от потенциальности к актуальности. Правая же часть картины иллюстрирует фаллические образы с нарочитой определённой, но вместе с тем эти огромные фаллосы принадлежат мёртвым персонажам — фигурам-скелетам.

Смысл этого можно соотнести со всей историей Аркана «Башня». В старинных колодах на фаллический символизм лишь намекали, что делало его максимально наэлектризованным и сильным. Начиная с колоды Алистера Кроули (и далее, через Таро Сальвадора Дали) история Аркана вошла в фазу актуализации — символы стали конкретнее, но заметно стало

и внутреннее выгорание — невозможность придерживаться этой иконографической модели столь же долго, сколько смогла просуществовать классическая версия карты. Третья же — финальная фаза — представлена колодой Х.Р. Гигера и тех, кто последовали его примеру¹. Гигер выявил (и довёл до предела) сексуальный аспект, дремавший в этом Аркане веками, и вместе с тем, в своей демонстративной очевидности, образ потерял ту действенную силу, которая потенциально присутствовала в нём в качестве запретного слова, которое нельзя называть. Раскрепощение и свобода обернулись немощью и увяданием.

И чтобы куда-то выйти из обозначенного колодой Гигера/Акрона тупика, потребовалось полностью пересмотреть композицию этого Аркана, чтобы оставить место несказуемому, тайне, ибо Аркан — это таинство. И на



Рис. 141

этот шаг решился Акрон в своей новой колоде — *Der Akron Tarot* — создававшейся более десятка лет. За основу он взял модель не «разрушаемой башни», а как раз «башни-тюрьмы» из колоды *Ancient Tarot of Lombardy, Ferdinando Gumpfenberg*.

На карте акроновской колоды мы видим идеальную метафору параноидной шизофрении с элементами бреда преследования (рис. 141). Перед нами человек, который бездумным раздуванием собственного «Я» превращает свою жизнь в тюрьму и Ад (хорошая отсылка к старинным версиям этого Аркана). На рисунке мы видим, как персонажу мерещится, что за ним следят спецслужбы на вертолёте, его окружают чудесные существа, которые, возможно, пытаются его похитить. Он превратил себя в склад или даже свалку самых бредовых идей, какие только можно встретить. Но, главный символ мы видим сверху изображения — голова персонажа украшена терновым венцом, что, в данном контексте, может быть истолковано как венец ложной святости. Герой этой карты указывает пальцем в небо, словно Платон Рафаэля или пророки с классических картин прошлого. Молния не застигнет его врасплох, ведь он смотрит тремя дополнительными глазами во все стороны. Однако молния для тотального сокрушения здесь и не понадобится, ибо он уже разрушил себя до самого основания своей личности. Он окостенел, а значит умер, а его раздутое до размеров всей планеты «Я» на самом деле никому не интересно и не нужно, вот ему и приходится придумывать себе воображаемых друзей — агентов секретной службы или инопланетян, ежедневно

¹ К примеру, на версии этого Аркана в колоде *Sensual Wicca Tarot*, непосредственно изображается соитие, а извергающийся вулкан на заднем фоне карты, прозрачно намекает на эякуляцию.

следящих за ним. Любопытно, что с идеей бреда «Башня» имеет параллели даже в языке, в том числе и русском. В повседневной жизни мы можем слышать такие выражения, как «он без башни», «безбашенный». Они выражают отсутствие осознанности и устойчивой позиции в жизни, что может повлечь такого неуравновешенного субъекта к порывам разрушения или саморазрушения. Паранойальный бред, представленный в колоде Акрона в качестве манифестации Аркана «Башня» — прекрасная новая интерпретация шестнадцатой карты Таро, которая претендует заместить исчерпанную в наши дни классическую историческую модель.

Многие из тех, кто хоть немного осведомлены в истории карт Таро, знают, что на колодах марсельской традиции карта «Башня» часто называлась «Дом Божий». Но между таким наименованием и благом истолкованием шестнадцатого Аркана простирается бездна. В ранний исторический период (согласно источникам XV—XVI столетий) эта карта именовалась «Дом Дьявола» или «Дом Плутона», что для той далёкой эпохи было синонимами. Более того, в итальянском языке «жить в доме Бога» и «жить в доме Дьявола» — означает одно и то же: это значит, что человек живёт иллюзиями, т.е. живёт в доме, которого нельзя достичь до окончания мира¹. Данный пример раскрывает перед нами сердцевину концепции шестнадцатого Аркана: крушение ложных идей и фантазий, которые оказались несостоятельными в реальности. Возможно, что переименование карты, связанной с inferнальными образами, в «Дом Божий»² выполняло также и охранительную (апотропную) функцию — роль оберега. Люди многих культур верили, что вещь, имеющая благое имя, является или способна стать благой. По этой причине в древности пугающим вещам часто старались давать «задабривающие» имена, вроде «гостеприимного моря», для далеко не самого гостеприимного Чёрного моря или «добрых эльфов», которых если верить Артуру Мейчену, просто до безумия боялось население Альбиона.

Впрочем, за шесть столетий существования Таро у этой карты было намного больше имён, чем вышеперечисленные. Встречаются и такие наименования как «Ад» (у Лоллио — середина XVI столетия) и «Дом проклятых» (у Паоло Джовио — ок. 1550 г.). В большинстве же случаев аутентичные текстовые и иллюстративные источники, повествуя об Аркане, ныне именуемом «Башня», отсылают нас к *огню*. Авторы эпохи Возрождения, такие как Гарцони, Писцина, Померан, Фоленго называют эту карту *Il Fuoco* («Пламя»). Но встречаются также наименования «Стрела», «Молния», «Богадельня», «Небо», «Разрушение», «Война», «Пораженный [молнией] храм» и, наконец, одно из самых новых — «Вавилонская башня». Имён у этой карты оказалось намного больше, чем вариантов композиции.

¹ Такое нерасчлennое, синкретическое единение полярностей — Бога и Дьявола, Неба и Ада (а Аркан Башня назывался в XVI веке как Небом, так и Адом), — типично для многих культур. Так, в русском языке если человек, к примеру, что-то ломает или уронит — он может сказать: «О, Боже!» а может: «Вот, Дьявол!». И то, и другое в данном случае является по сути тождественным.

² У Курта де Жебелена, использующего это определение вместо «Богадельни».



La Corte dei Tarocchi Creado por Anna Maria D'Onofrio (Милан, Италия — 1999 г.)

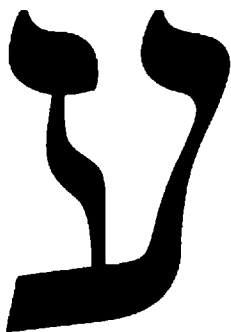


Рис. 142

В наши дни название «Башня» стало самым популярным обозначением шестнадцатого ключа Таро — его часто используют как англоговорящие, так и франкоговорящие оккультисты. Но парадокс заключается в том, что именно в тот момент, когда Аркан наконец-то обрёл единое имя, его иконография рассыпалась на десятки самых различных композиционных решений, подчас никак не связанных напрямую с образом башни, поражаемой молнией (см. к примеру, версию этого Аркана у Гигера или у Акрона).



Во французской оккультной традиции, Аркан «Башня» соотносится с Буквой *Аин* (рис. 142) и 26-м путем Святого Древа Эц а'Хаим, а также числом **70** — так как буква *Аин* имеет именно такую гематрию. В дополнении к трактату «Сефер Йецира» читаем: «Он [т.е. Всевышний — Г.З.] произвёл букву *Аин*, господствующую над гневом, увенчал её и сочетал с Козерогом во вселенной, Теветом (январем) в году и печенью в человеке» [Сефер Йецира, 5, доп. 10.]. Гнев, глаз, башня — как всё это сочетается вместе? Какой это может иметь смысл? Во множестве современных¹ и даже классических колод Таро можно увидеть образ башни, разрушаемой гневом божества, посредством вылетающей из глаза молнии. Подобные изображения находим в известных колодах, таких как Таро Освальда Вирта, «Таро Тота» Алистера Кроули, а также во многих колодах телемической традиции: *Tarot of Stars Eternal*, *Via Tarot*. Такое большое количество систем, обращающихся к одному и тому же образу, представляется не случайным. Важно, что и в значении буквы иврита *Аин*, и на рисунках карты «Башня» речь идёт именно об одном глазе, а не о двух.

Объяснение можно найти в тексте Библии, где встречается устойчивое выражение «око Господне»: «Око Господне над боящимися Его» (Пс.32:18). Когда же речь идёт об «очах Господа», то сразу же появляется совершенно иной символизм: «Очи Господни обращены на праведников» (Пс.33:16.) или ещё: «Земля, о которой Господь, Бог твой, печется: очи Господа, Бога твоего, непрестанно на ней, от начала года и до конца года» (Втор.11:12.). Из этих фрагментов библейского текста можно сделать вывод, что один глаз Бога выполняет разрушительную функцию, но уравновешенный вторым глазом, умиротворяется.

В каббалистической традиции существует мнение, что у правого глаза Божества есть пять различных состояний доброты, в то время как у левого глаза Господа — пять различных проявлений гнева и суровости. В этом ощущается великая «естественная» мудрость древних, мудрость знания нуминозного Божества, не благого и не злого, но сочетающего обе эти ипостаси, причём в виде неразрешимости, парадокса, который не может быть

¹ *Tarot of the Sephiroth*, *Lo Scarabeo Tarot*, *Sun and Moon Tarot*, *Eclectic Tarot*, *Cosmic Tarot*, *Zigeuner / Gypsy Tarot*, *Neuzeit / New Age Tarot* и другие.

понят в категориях простой логики. Современному человеку это достаточно сложно понять и принять, но во времена написания Торы данную мысль хорошо осознавали, ибо написано: *«И злой дух от Бога напал на Саула...»* (1-я Царств 18:10). Так что образ Бога, может быть не только грозным, но и «злым», так как он не подчиняется законам человеческой морали.

В иудейской каббалистической традиции буква *Аин* воплощает собой идею постоянного присмотра Всевышнего за каждой частью мироздания. Как пишут знатоки традиции, буква *Аин* состоит из двух элементов: буквы *Нун* (справа) и буквы *Вав* (слева). Причём буква *Вав* словно бы поражает, как молния, букву *Нун*, которая отклоняется вправо и падает. Финикийская пиктограмма, являющаяся предшественником буквы иврита *Аин*, представляла собой простой незаполненный круг, олицетворявший глаз. Символизм элементов буквы *Аин* более сложный. Если *Нун* — это рыба (в том числе и Левиафан), то поражаемая и падающая буква *Нун*, сокрушенная ударом буквы *Вав* (Силой Господней), предвещает мессианское обетование (также одно из значений буквы *Нун*) — т.е. время, когда праведники в Новом Иерусалиме вкусят плоть пойманного Левиафана. Это образ крушения тварного мира, во имя мира Духа. И, как мне кажется, данный смысл и само начертание буквы *Аин* — следует считать важной амплификацией к карте Таро «Башня».

Впрочем, буква *Аин* также значит «цвет» и «источник». В своих лекциях о буквах иврита Анник де Сюзенель утверждала следующее: *«Главное запомнить, что через букву Аин речь идёт о зрении, исходящим от источника. И здесь, конечно, подразумевается иное зрение, а не то, которым мы видим вне нас. Это то зрение, к которому мы подходим, когда мы приближаемся к источнику самого себя. И это тот источник, из глубины которого мы видим каждую вещь в её дыхании и соединении с Глаголом. Это ничего общего не имеет с внешним зрением. Это можно пояснить примером.*

*Когда змей говорит Иша [«жене» — т.е. Еве — Г.З.]: "Если вы вкусите этот плод, ваши глаза откроются", конечно, нужно понять про какие глаза идёт речь; это внутренние глаза, которые нас подводят до источника глубины понимания»¹. «Видеть» — должно стать синонимом слову «понимать». Если не понял что-то, значит и не видел, а если и вовсе не понимаешь ситуацию, в которой находишься — значит и вовсе слеп. Глаз *Аин* — это глаз, озаряющий суть нашего естества, позволяющий её постичь, а значит и получить возможность изменить то, что нам покажется ужасным.*

Продолжу цитату из Сюзенель: *«Нужно дать себе отчёт, что гуманитарные науки очень высоко взяли тему человека, но они полностью игнорируют момент "падения", как будто бы его и не было. Они не предпринимают никаких мер, никаких действий к восстановлению самих себя и тем более всего человечества. И когда мы игнорируем "падение", оно как бы для нас уже становится*

¹ Цит. по: <http://sacral.com.ua/blog/2012/03/14/bukvy---doroga-k-zhizni/>

нормой. В этом трагедия сегодняшнего дня. Суть "падения", или уничтожения самого себя, заключается в том, что нет правильного соотношения между внутренним образованием, которое вело бы внешнее образование»¹. Столь частое упоминание слова «падение» в данном контексте, очень тесно коррелирует с символикой Аркана «Башня», по крайней мере в том виде, как эта карта трактуется в наши дни.

Семьдесят — число буквы *Аин* — это условная продолжительность человеческой жизни, как её обозначали древние. Так что число Семьдесят намекает на ограниченность человеческого в сравнении с Божественным, демонстрирует крушение притязаний человека на вечные истины. А ведь именно конфликт между пониманием истины, как чего-то неизменного и истины, как текучей и вечно обновляющейся является во многом базовым смыслом этого Аркана. Помимо этого, с числом **70** связано наименование Септуагинта (книга, известная также как «Перевод семидесяти толковников»). Это древнейший перевод книг Ветхого Завета на древнегреческий язык (III—I в. д.н.э.). Примечательно, что в источниках вместо названия Септуагинта часто используется просто число **70**, записанное римскими цифрами («LXX»). Оказав огромное влияние на раннехристианскую традицию Септуагинта в иудаизме была отвергнута, причём по причине очень близкой символике Аркана «Башня». В иудейской традиции есть представление о двух Торах — одна из них письменная, другая — устная. Письменной Торой может завладеть каждый, даже язычники, вроде греков. Устная же Тора доступна только народу Израиля, в ней допустимы противоречия, на толкованиях которых (подобных молниям шестнадцатого Аркана) и держится сложный глубинный смысл самой традиции, а сама она не может быть представлена лишь в едином материальном воплощении (каменной башне Таро). Ключевой же амплификацией к числу **70** является разрушение Титом в 70 году н.э. Второго Иерусалимского Храма, так как это было самое настоящее падение Дома Божьего.

Согласно французской традиции Аркан «Башня» на Святом Древе находится между сферами Тифэрэт и х'Од. Это символизирует разрушение истинным «Я» (Тифэрэт) ложных мировоззренческих концептов (х'Од). На карте Освальда Вирта мы находим именно такую модель. Солнце-Тифэрэт поражает находящуюся от него слева внизу башню ложных мыслительных конструкторов сферы х'Од — рисунок точно воспроизводит местоположение этих сфирот на Древе Жизни.

В английской школе этот Аркан соотнесён с буквой *Пэй*, что можно истолковать как «рот», «устную традицию», а также «голову в профиль с открытым ртом», как часто изображалась пасть Адова. Путь *Пэй* пролегает между сфирой х'Од и Нэцах. С дной стороны — *разум*, с другой — *чувства*. Это разрушение страстями наших сознательных решений и, напротив, иссушение излишним рационализмом пробуждающихся в душе пламенеющих чувств. Этот поединок между долгом, подкрепляемым рациональными убеждениями и страстями, игнорирующими всяческий

¹ Цит. по: <http://sacral.com.ua/blog/2012/03/14/bukvy---doroga-k-zhizni/>

расчёт, был воплощён в тысячах произведений искусства и не перестаёт волновать нас своей подлинностью. И выход из этой «мясорубки» есть лишь один — взгляд вверх, где сияет Солнце-Тиферет.

Если страсть будет устремлением к высшему, а разум будет поглощён самосовершенствованием, то они сольются в единый порыв, как две змеи кадуцея, и тем самым прекратят свой неистовый поединок. Напомню, что на Древе Жизни есть лишь три горизонтальных пути. В английской системе им соответствуют Арканы «Башня», «Сила/Мужество» и «Императрица». А так как адепт, идущий по пути самореализации, согласно моделям многих оккультных организаций, по глифу Древа Эцц а'Хаим должен именно восходить, а не нисходить, то его ступенями становятся Арканы в следующем порядке: «Башня» (разрушение, разделение), «Сила/Мужество» (выдерживание конфронтации противоположных начал и возможность их хоть и парадоксального, но всё же контейнирования) и, наконец, «Императрица» (олицетворяющая собой Единство). Об этом пути в «Книге Закона» сказано устами богини Ньюит: *«Ибо я разделена ради любви, ради возможности единения. Таково сотворение мира: боль разделения — ничто, радость же растворения — всё»*. Разрушение, освобождение от всех ложных установок прошлого, разделение своей жизни на «до» и «после» — это первый шаг посвящения: шаг «Башни». Последний же его шаг — это радость растворения в бесконечно сияющем божестве: это шаг «Императрицы». Но без первого шага, последний превратится в безумие, так как будет лишь иллюзией единения с высшим, но не самим этим единением.

Во французской школе Аркану «Башня» атрибутирован Козерог. Козерог — это один из самых честолюбивых знаков, а именно воля к самоутверждению и удовлетворению своих амбиций, как известно, стала причиной падения Вавилонской башни. Кроме того, астрологи приписывают этому знаку консерватизм, а также материалистический взгляд на жизнь, что не может не приводить к разрушительным последствиям (впрочем, оказывающимся губительными не всегда именно для самих Козерогов, а, много чаще, лишь для их окружения).

В английской же школе Таро эту карту соотносят с планетой Марс. В «Общих принципах астрологии» Кроули можно найти такие строки: *«При плохом расположении Марса человек склонен к насилию, склокам, предательству, грабежу и различным проявлениям злобы и бессердечия. Естественные наклонности людей Марса — проявлять гнев и жестокость, активное желание участвовать в раздорах и беспорядках»*¹. Помимо этого, к действию Марса относят травмы, ожоги, несчастные случаи и катастрофы. Неистовая сила разрушения, свойственная карте «Башня», отлично корреспондирует с неукротимой агрессией Марса (именуемого в астрологии «малой пагубой»). Но почему же пагуба шестнадцатого Аркана «малая»? Потому что, не нужно забывать, что одним из значений шестнадцатой карты была *мужская сексуальность*, также соотносящаяся в астрологии с «марсианским» началом. Разрушающая сила Марса здесь равна его порождающей

¹ Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 179.

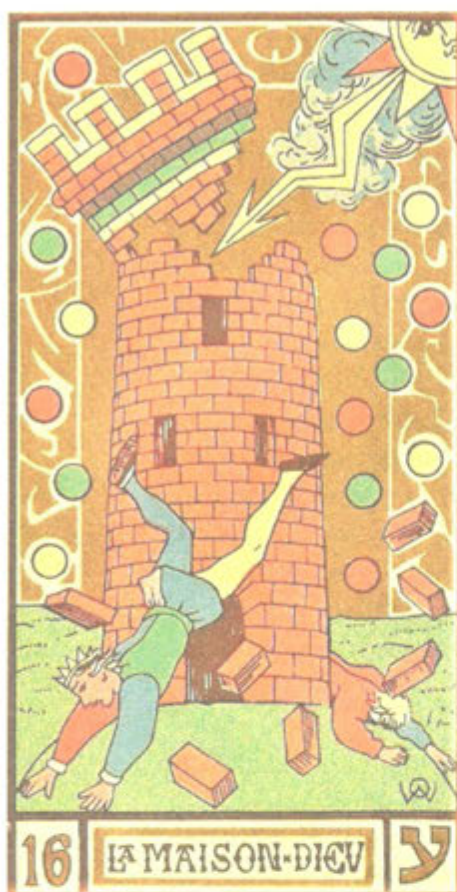


Рис. 143

силе. Его действия всегда болезненны, но они могут в перспективе оказаться и в высшей мере созидательными. Ведь Арес/Марс породил не только Фобос (Страх) и Деймос (Ужас), но и Ромула с Ремом, основавших великий Рим!

Освальд Вирт, как всегда, предлагает независимое решение и ставит в параллель «Башне» знак Скорпион (а также, созвездие Змееносец). Цитирую как Кроули характеризовал качества людей, рождённых под знаком Скорпион: *«Ничто не вызывает такое удовлетворение у людей этого знака, как разрушение всего, что их раздражает»*¹. Думаю, дальнейшие комментарии, почему этот знак отлично коррелирует с базовыми элементами амплификационного ряда карты «Башня», излишни. Змееносец же (также названный Виртом в качестве соответствия шестнадцатому ключу Таро) в античном мире отождествлялся с мифологическим врачом Асклепием, который решил воскресить всех мёртвых, но был испепелён Зевсом/Юпитером молнией.

На карте Освальда Вирта (рис. 143) мы видим классическое изображение карты «Башня» (здесь именуемая «Богательней»). Низвергаемая Солнцем ложная «корона» каменной постройки словно говорит нам: *«То, что ты считаешь высшим достижением, лишь клифы, ты не поднялся ещё даже до Тифэрэт, не то, что до истинного Венца (Кэтэр)»*. Прошу обратить внимание на то, что двух упавших с башни людей убивает не огонь божественного гнева, а кирпичи их же собственной постройки. Бог не виноват в чудовищных заблуждениях людей, но он может избавить нас от этих заблуждений. Вину же за то, что этот процесс может быть болезненным следует брать лишь на себя — ведь причина кроется в нашей привязанности к этим заблуждениям. На карте Вирта языком иносказания говорится о том, как разрушается ложное представление человека о своём величии и через подобное разрушение открывается долгий и нелегкий путь к Кэтэр — подлинной короне мира. И этот путь нам освещает Солнце-Тифэрэт — свет ясности и понимания.

На этой карте интересно решена окантовка, так как она словно встраивается в происходящее на карте действие. Здесь мы не встретим множество версий буквы *Аин*, представленных на разных языках, зато в самой верхней точке изображения мы видим незаполненный

¹ Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 108.

круг — финикийскую букву *Аин* («источник»), вероятно намекающую на подлинный источник всего сущего — сферу Кэтэр — первую эманацию Божества. Самое же оригинальное здесь то, что огненные шары, падающие с неба, типичные для апокалиптического типа изображений, в данном контексте отлично согласуются с кружком финикийской буквы *Аин* (равным им по форме и размеру). Такая игра между образом и знаком, позволяет Вирту свободно включать элементы композиции карты в её окантовку.

С одной стороны, Аркан «Башня» у Вирта негативен — он несёт очевидное разрушение человеческих чаяний и надежд, с другой же стороны, если бы не произошло это крушение, путь к подлинному первоначалу мира был бы невозможен. А значит Аркан остается Арканом — он амбивалентен, а не занимает лишь единую точку на шкале между добром и злом. Однако, как это ни прискорбно, иногда эта карта может всё же говорить и об абсолютной катастрофе — фатальной для человека: когда субъект, увлечшись выстраиванием башни своих иллюзий, потерял все ориентиры. Катастрофа тогда выражается не в том, что человек терпит крах в какой-то своей профессиональной или бытовой сфере, а в том, что он оказывается отвержен со стороны божественного мира — т.е. утрачивает саму возможности обрести Венец и лицезрение Бога.

На карте Вирта мы видим, как из лика Солнца исходит дым, напоминающий бороду Отшельника с девятого Аркана Таро. Примечательно, что лик мудрого старца на девятой карте Старшего Аркана виртовской колоды занимал ту же самую позицию верхнего правого угла. Но если там в качестве элемента, разделяющего карту по горизонтали, были использованы борода и посох старца, то здесь это молния и падающий вниз с башни «бывший царь». Уверен, что эта параллель между Арканами сделана автором не случайно, так как связь между вторыми картами последних двух септенеров огромна.

Отшельник оберегал свет своего фонаря лишь тонким плащом, который был его единственной защитой от мира, в то время как на изображении Аркана «Башня» мы видим монструозную каменную конструкцию, в которой свеча превратилась в пепелище, а закрывающая от ветра ткань плаща — в стены военного оборонительного форта. Отшельник — не затворник, он просто самодостаточен и самобытен: он не ставит между собой и миром непреодолимой преграды. В «Башне» же мы наблюдаем совсем иное — это каменные стены, которые должны защитить от вездесущих «врагов», это паранойяльный страх преследования на почве зашкаленного эгоизма: фонарь мудрости превратился в эгоистический пожар¹, в котором искра нашего «Я» испепеляет весь остальной мир.

Если Аркан «Отшельник/Время» был тонкой гранью между субъективным и объективным мирами, то карта «Башня» демонстрирует что-то совершенно внешнее по отношению к человеку. Раз воздвигнув свою «мыслительную башню» (зачастую из заимствованных штампов и клише), человек отказывается её перестраивать и менять, а значит отказывается

¹ Огонь здесь изображается традиционно для Таро, но совершенно нечитаемо для современного человека. Пламя гнева господнего часто претворялось художниками прошлого как цветные шары, ниспадающие с небес.

самому себе во внутренних изменениях, что приводит ко всё большему и большему отчуждению этой башни-маски от самого человека. В итоге она с неизбежностью лопнет и похоронит своего создателя под своими руинами.

В связи с образом такой косной башни-маски, которая совершенно не подходит для отражения духовного мира человека и является для него разрушительными оковами, хотелось бы привести в пример шестнадцатый Аркан из колоды *Tarot of the Crone* (рис. 144), где изображён разрывающийся на части безобразный лик ложной идентичности. Это слом неоправданно присвоенной монструозной идентификации, слом того, что человек неверно считал своим внутренним миром, а оно оказалось лишь ложью внешних штампов и стереотипов.



«Башня» — это действительно очень тяжелый для проживания Аркан, вне зависимости от того, как он протекает — лишь в сфере психической жизни, только в сфере физической или совокупно и там, и там. Если рушится всё наше предшествующее мировоззрение, устоев которого мы придерживались многие годы — это очень тяжелый удар и если он разворачивается во всей своей полноте, то некоторые люди оказываются не в состоянии этого пережить и добровольно уходят из жизни, даже если на уровне физической реальности ничего катастрофического и не происходит. Ведь человек существо по преимуществу психическое и при этом весьма консервативное, или как писал великий русский поэт: *«Привычка свыше нам дана: Замена счастию она»*.

Когда человек теряет возможность быть поддерживаемым этими самыми привычками — ему кажется, что почва вышла из-под его ног, так как всё, что он видит теперь в мире вроде бы тождественно тому, что было прежде, и, в то же время иное, незнакомое, чуждое ему. И с этим чуждым миром не каждый может наладить контакт, начать приспосабливаться заново. Однако без таких катастроф — той или иной степени тяжести — не проходит ни одно становление человеческого существа, как личности. Подобное крушение происходит в жизни каждого человека, на пути его взросления и одно из первых, безусловно, происходит ещё в раннем детстве, когда ребёнок понимает, что он не «царь Вселенной», а заброшенное в этот опасный и огромный мир крошечное существо.

Подобный болезненный и крайне важный для становления человека слом блистательно показан Бернардо Бертолуччи в фильме «Последний Император» (1987 г.). В данной киноленте мы видим, как в один прекрасный момент ребёнок осознаёт, что он не полноправный император Китая, но лишь считается императором по традиции в своём отгороженном от окружающей реальности дворце. Но это лишь половина крушения. В финале фильма главный герой, лишившись своей семьи и своего императорского дворца, попадает в колонию коммунистической партии, покорившей себе Китай после Второй мировой войны. В этой колонии он получает профессию цветочника, чтобы жить и работать в новом обществе, которое ему не было известно ранее, чтобы раствориться в огромных просторах открытого и безграничного мира людей: осознав



Puc. 144

что́ есть мир и что́ есть отдельный человек — сколь это малая крупица на нашей многомиллиардной планете и как сложно привнести хотя бы песчинку чего-то своего в это безумную жизнь огромного человеческого муравейника. Фильм «Последний Император» — красивейшая и очень трогательная аллегория взросления, аллегория того, как долго человек пытается цепляться за инфантильные убежища своего ложного величия и подчас ради того, чтобы удержать «своё воображаемое царство» идёт далеко не на самые благородные поступки.

Другая сторона Аркана «Башня» представлена в финале фильма этого же режиссера «Мечтатели» (2003 г.), где первоначальная эйфория свободы перерастает в агонию анархии, которая разрушает представления о мире главного героя и отталкивает его от недавно приобретённых друзей, отторгая одновременно и от самой идеи освобождения, столь страшно переросшей в агрессию и жестокость студенческих волнений в Париже 1968-го года. Ещё один страшный аспект восприятия мира после разрушения «Башни» можно проиллюстрировать последними кадрами фильма «Под покровом небес» (1990 г.). В финале киноленты главная героиня возвращается в то же заведение, с которого она начала своё путешествие по Африке, но теперь весь её мир совершенно другой, и она сама уже вовсе не тот же самый человек. Всё ей кажется в этом месте одновременно и до боли знакомым и, в то же время, чужим и далёким. Она сама стала чужой себе, чужой тем представлениям, которые имела о жизни в начале фильма. И в этой кажущейся безопасности маленького африканского кафе, она в не меньшей степени отдалена от себя, чем когда была без пищи в дикой пустыне или в гареме одного из местных владык...

В мире мы постоянно видим то, как человек теряет работу, квартиру, близких, оказывается один на улице без средств к существованию, без прав в обществе, где всё продаётся и покупается и где ему не находится места. Такая ситуация — это тоже катастрофа «Башни», но катастрофа уже не только психическая, но и физическая, которая также относится к шестнадцатому Аркану Таро. Разрушение вокруг, потеря кого-то или чего-то важного в окружении и т.д. может сопровождаться сильным сломом внутри самой личности, который, однако, не всегда приводит к негативному результату. Такие катастрофы могут заставить человека обратиться к себе, увидеть что-то за пределами исключительно материальной реальности — и такую ситуацию, на мой взгляд, прекрасно иллюстрирует фильм 2004 года режиссера Мэри Макгакиан снятый по книге выдающегося американского прозаика XX века Тортон Уайлдера «Мост короля Людовика Святого»¹

В этом фильме будет падать не башня, а мост, и огонь охватит не падающих из крепостных стен властителей башни, а всего лишь монаха, сожжённого заживо, но сюжет раскрывает идею, очень близкую к амплификационному ряду шестнадцатого Аркана. Фильм повествует о том, как из материалистки, известнейшая перуанская актриса и певица Перикола, через мистирию осознания смысла гибели людей на мосту Людо-

¹ Я отсылаю читателя к фильму, потому что в книге образный и нарративный ряд несколько иной. Он, безусловно, логичнее и ярче, но, на мой взгляд, в меньшей степени раскрывает суть данного Аркана, чем экранизация.

вика Святого и трагическую смерть на костре монаха, расследовавшего это происшествие, становится верующей. Она полностью меняет своё представление о мире, осознав, что все эти катастрофы были нужны только для того, чтобы она поверила в то, что мир — это не только бессмысленная «ярмарка тщеславия». В то, что есть нечто высшее, возможно, безжалостное с точки зрения человеческой морали, но влекущее людей к той неизменной цели, которая положена этим высшим для нашего мира.

Всё это может дать нам следующую пищу для размышления: Аркан «Башня», воплощающий собой слом, катастрофу, может привести как к позитивному, так и к негативному результату. Он может инициировать отказ от ответственности за происходящее — уход из жизни или уход в безумие, когда человек не способен больше жить со своей виной, как это показано в последних кадрах фильма «Остров проклятых» (2010 г.) режиссёра Мартина Скорсезе. Интересно, но именно в маяке — тоже своего рода башне — происходит в данной киноленте осознание героем подлинной реальности своего существования и своей вины, которую он не способен нести на своих плечах. Весь мир, в котором он жил до этого, придуманный мир, дабы уйти от памяти о вине, оказался разрушенным сценой в маяке-башне и память вернулась. Однако разрушение привело лишь к тому, что герой решается на лоботомию — отказываясь от своей личности и своего сознания. Это абсолютная катастрофа, крах без возможностей и без перспектив.

Но «Башня» может привести и к положительному результату, когда рушится что-то косное, «кощеево царство», после чего начинает веять ветер свободы. Тогда можно строить новый мир, который при определённых обстоятельствах может оказаться лучше прежнего. Так в крайне неоднозначном и эксцентричном фильме Зака Снайдера «Хранители» (2009 г.) спланированная и проведённая катастрофа на Земле, осуществлённая Хранителями мира, несмотря на то, что уносит миллионы жизней ни в чём не повинных людей, оказывается необходимой — дабы предотвратить ядерную войну, которая бы уничтожила всю планету.

К Аркану «Башня» следует отнести и роман Юкио Мисимы «Золотой храм» (1956 г.). Эта книга повествует о том, как в детстве герою рассказывали о Золотом храме, как чем-то абсолютном, совершенном и прекрасном, но когда он увидел этот храм в реальности — то он оказался обычным строением, не имеющим ничего общего с грёзами этого молодого человека. В финале книги, герой (или анти-герой) решается на чудовищный поступок: он сжигает храм. Сначала после совершения такого разрушительного акта ненависти герой книги хочет покончить с собой, но потом решает «поживем ещё...». Однако, разрушив храм в реальном мире, он достиг лишь исчезновения строения, но не символа. В то время как достаточно было бы избавиться от оков храма внутри себя, а не уничтожать храм на самом деле. Лирический герой этой книги напоминает мне людей, которые якобы в качестве жеста самоутверждения уходят из христианского вероисповедания в сатанизм. Но человек, который становится сатанистом, в не меньшей степени верит в христианскую идеологию, чем образцовый христианин, так как неистово отрицая что-то мы утверждаем это же самое,

просто через обратное. Достаточно напомнить, как сатанизм лавеевского толка подстегнул триумфальное возвращение католической символики и философии в кинематографе начиная с 70-х годов.

В Индии есть замечательная притча, рассказанная в одной из работ Свами Вивекананды (1863—1902). Эта притча повествует о том, что человек проклинающий и ненавидящий Бога, быстрее достигнет просветления, чем любящий Бога, так как ненависть обычно более сильное чувство, чем любовь. Если человек только и думает о том, как доказать всем что Бога нет или что Бог никчѐмен, то, он, согласно представлениям Вивекананды, является наиболее верующим в Бога человеком.

Как мы наблюдали на примере романа «Золотой храм» разрушение башни ещё не обязательно ведѐт к обновлению — на месте разрушенной башни, может быть возведена такая же башня, а, возможно, ещё более крепкая и безобразная чем предшествующая. Приведу наглядный пример из жизни ракообразных. Как известно эти существа имеют хитиновый покров — панцирь, который защищает их мягкое тельце. Однако, когда ракообразное попадает в благоприятные условия и находит много еды, оно не способно существенно вырасти, не сбросив панциря. Процесс линьки очень болезненный, так как раки сбрасывают не только панцирь, но и оболочки глаз, жабр, пищевода и даже зубов. Если какая-то конечность не извлекается из старого панциря, то рак отторгает эту конечность — дабы спастись, так как без своей «брони» он представляет собой маленький сгусток мягкой ткани, которую может съесть абсолютно любой, даже очень мелкий хищник и раку нужно максимально быстро запустить процесс формирования нового панциря.

Пройдя через болезненное избавление от старого хитинового покрова, который превратился для рака из крепости в тюрьму, при достаточном питании рак может вырасти в размерах и стать более грозным хищником, чем то существо, которым он был прежде. Развитие происходит через слом, через «Башню» Таро, через разрушение старого, исчерпанного и постепенного выстраивания нового. Однако, всё будет прекрасно, если новый (большого размера покров), рассчитанный на новое тело попадѐт в благодатную среду, но если пищи для рака окажется мало, то он не справится с тем, чтобы кормить увеличившееся в размерах после линьки тело. В таком случае слом (смена меньшей «брони» на большую) приведѐт скорее к гибели существа, а не к его экспансии и развитию.

Таков Аркан «Башня»: без него мы обречены на вечный инфантилизм и никогда не станем кем-то значительным, с ним же мы можем как достигнуть высшей цели, так и погибнуть физически или психически. Кто-то спускается в Ад, как Данте, дабы вознестись к Эмпирею, а кто-то — чтобы найти своё последнее пристанище. Человек не может воспринимать мир вне какой-либо мировоззренческой системы, но рано или поздно некогда успешная система ценностей становится тюрьмой, ограничивая человека. Тогда должен произойти слом и лучше, когда он происходит своевременно и по воле самого человека, так как тут работает та же самая логика что и в тектонических пластах: чем дольше тормозится

их смещение, тем страшнее и сокрушительнее будет землетрясение. Чем дольше человек цепляется за старое мировоззрение, мешающее ему жить, тем болезненнее будет его слом. Так как на каббалистическом Святом Древе, энергия Мезла — является благой лишь пока она течёт, если же она останавливается на какое-то время и делается костной, то превращается в клифы — скорлупы. А в каббале клифот — это демонические образования, которые являются таковыми именно в силу своей окостеневшей не живой природы. Живое — подвижно, мобильно, а косному нет места в мире Духа — оно мертво и в нём нет жизни.

По этой причине человек должен самостоятельно обновлять своё мировоззрение, дабы иметь возможность приспосабливаться к новым ситуациям и в то же время, обновляя его, не утратить самого себя и не упустить «нить Ариадны», ведущую его в мир Духа — ведь когда утрачивается граница между Эго и миром бессознательного наступает психоз — такой человек безусловно мобилен, но его в каком-то смысле вовсе не существует. Нахождение верной пропорции между стабильностью и мобильностью, между защитой и открытостью, между самоидентичностью и возможностью воспринимать новое — вот то, чему учит нас Аркан «Башня».

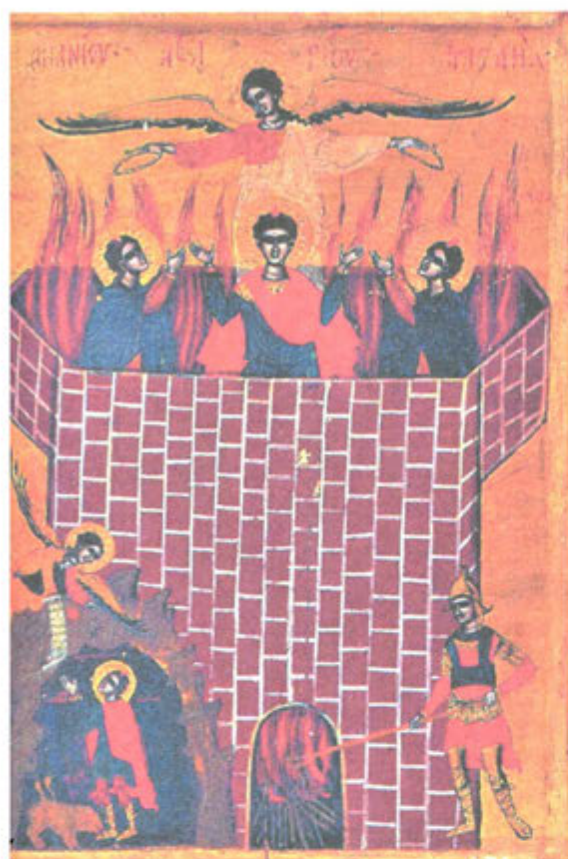


Аркана «Башня» в последнее время не только не потерял своей актуальности, но напротив, скорее набирает обороты и расширяет свой амплификационный ряд, разворачивая свою экспансию во вне. И не случайно, что столь популярным в наши дни является жанр фильма-катастрофы. Люди идут посмотреть на крушение обычного мира, так как крушение тоже обладает своей эстетикой — оно демонстрирует сверхчеловеческие силы природы, в сравнении с которыми материальная суэта обыденных дней, биржа или мелкие дрязги с соседями кажутся ничтожными и бессмысленными. Глобальное разрушение заставляет задуматься не только о бренности бытия — в духе *memoriam mori* — но и о ценности каждого проживаемого мгновения, а также о том, что даже самые устойчивые человеческие обычаи, порядки, города, страны, цивилизации могут быть сметены в считанные часы — силами, дремлющими в недрах нашей планеты. Это позволяет смотреть на всё происходящее вокруг, как на живой и пластичный поток, а не как на что-то раз и навсегда навечно закреплённое. Это очень ценное умение. Так что тяга к подобным жанрам это не только развлечение, но и компенсация избыточной определённости, чрезмерной внешней устойчивости и неизменности современного буржуазного общества, со своей стратификацией, классовыми проблемами и т.д. Все межличностные, расовые или религиозно-этические конфликты кажутся пустяком, когда разрушается сама основа человеческого существования, рушится весь мир, угрожая полным уничтожением человечеству в целом и этот скрытый потенциал Аркана «Башня» делает его в ещё большей степени объективированным, каковым и полагается быть карте третьего септенера.



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: *излишества и злоупотребления, ведущие к бунту и потрясениям; уязвимый догматизм; справедливая неудача; наказание за невоздержанность; затвердевание, окаменение того, что некогда было гибким и живым; руины империй; упадок религий, которые были недостаточно терпимыми и объявляли себя непогрешимыми; заблуждение самонадеянного человека, который переоценил свои силы и не может вовремя остановиться.*

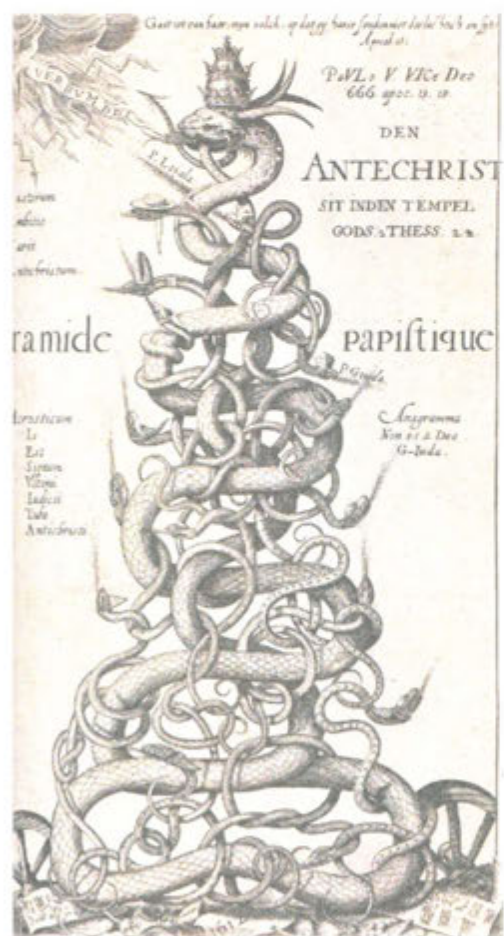
Дополнительные амплификации к Аркану «Башня»: икона «Архангел Михаил и три отрока в печи огненной» (рис. а) и миниатюра «Три отрока и архангел Михаил» (рис. б) — последняя принадлежит перу выдающегося армянского художника Тороса Рослина (XIII в.). Оба изображения отсылают к эпизоду из книги пророка Даниила, в котором повествуется о том, как Навуходоносор пытался погубить отказавшихся поклониться его статуе иудеев. Пламень не смог поглотить их, и они остались невредимы, в то время как их мучители погибли от огня. *«А между тем слуги царя, ввергшие их, не переставали разжигать печь нефтью, смолою, паклею и хворостом, и поднимался пламень над печью на сорок девять локтей и вырывался, и сожигал тех из Халдеев, которых достигал около печи»* (Дан. 3:46-48). Крушение «раздутого Эго» Навуходоносора перед лицом нуминозной фигуры представителя Бога (в мифе — ангела, укрывавшего своими крыльями праведников в печи) — это прекрасная амплификация к Аркану «Башня», да и иконография «пещного действия» очень близка к классической иконографии шестнадцатой карты Таро. Также в качестве параллели к визуальному ряду этого Аркана можно привести работы Гендрика Гондиуса I (1573—1650) «Папская пирамида» (рис. в) и «Храм Дианы» (рис. г). На первой из них мы видим скорее влияние карт на гравюру, чем наоборот, так как первая версия «Папской пирамиды» была создана в конце XVI века, когда карты Таро уже были достаточно распространены. Здесь есть и адская башня (сотканная из тел змей, олицетворяющих собой ложное учение папской католической церкви), и тиара, венчающая собой эту живую пирамиду, и, конечно же, молния праведного гнева Господа, которая должна сокрушить иллюзии и очистить землю от лжи и обмана. Есть все основания предполагать, что Триумфы Таро косвенно могли повлиять на общую композицию данной гравюры. Так или иначе, но смысловой ряд «Папской пирамиды» и Аркана «Башня» оказываются весьма близки. Я не мог не привести в качестве дополнительной амплификации к этому Аркану и «Храм Дианы» Гендрика Гондиуса, так как композиция его гравюры могла послужить прототипом для создания карты *Le Temple foudroye* в Таро Эттейллы.



.. a



Рис. 6



с. 8



Рис. 2



АРКАН XVII

ЗВЕЗДА, ЗВЁЗДЫ, ПРИРОДНЫЙ ПОКОЙ
ЗНАКИ ПРИРОДЫ, НЕБЕСА,
INCLITUM SIDUS, SPES,
STELLA MAGORUM, CANNICULA





...О, плоть моя и кровь! Полёт мечты крылатой!
В далёкие края несутся поезда.
О, свежесть воздуха, и камни мягче ваты,
Чтоб можно было спать на них, когда звезда

Полярная взойдёт, прислушиваясь к эху
Далёких городов, к биению крыльев птиц,
К дыханию земли, к умолкнувшему смеху
И к хлопанью дверей недремлющих темниц.

Вам, за которыми гремят засовом двери,
Частицу сил моих хотел бы я отдать.
Ночь близится... В исход счастливый веря,
Глубокие надрезы на деревья
Я буду наносить, чтобы по ним узнать

Смогли дорогу вы, короткую дорогу
Туда, где больше нет ловушек и засад,
Где родники журчат, и воздуха так много,
И пчёлами гудит многоголосый сад.

*Робер Деснос «Беглец»
в переводе М. Кудинова*

Ключевые слова:

- надежда
- ориентир
- смысл
- ценность
- идеал
- «огонь маяка в ночи души»
- улыбка
- всё то, что привносит в наше существование кратковременную радость, не имеющую иного основания, кроме как в мелочах самой жизни
- просветлённое спокойствие
- избавление от мучений или сомнений
- проводник



Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь Пэй (между сфирот х'Од и Нэцах)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь Цади (между сфирот Нэцах и Йесод)

Путь на Эц а'Хаим в кроулианской традиции: путь Хэ(й) (между сфирот Хокма и Тифэрэт)

Гематрия буквы Пэй: 80 и 800 для конечной формы

Гематрия буквы Цади: 90 и 900 для конечной формы

Гематрия буквы Хэ(й): 5

Астрологические и стихийные соответствия: Гуайта и Вирт — Рыбы и созвездие Андромеда; Папюс и Г.О.М. — Меркурий; Рудникова — Меркурий; английская школа — Водолей

Параллели в психологии и науке о человеке:

- надежда
- смысл
- квалиа (*qualia*)¹
- постепенное успокоение
- плавное и почти незаметное улучшение настроения
- исцеление страдающего

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- Данте Алигьери (*Dante Alighieri*) «Божественная комедия» (1307—1321) сцена явления Вергилия

¹ Современный философ сознания Дэниел Деннет объясняет сущность квалиа следующим образом: «[это] необычный термин для обозначения самой обычной из возможных для нас вещи: того, как вещи выглядят для нас» [*Dennet, D. Quining Qualia.*].

- Алесандро Поуп (*Alexander Pope*) «*Essay on Man*/Опыт о человеке» (1733—34) — знаменитая фраза: «Блаженство нас неведомое ждёт, а здесь к нему надежда нас ведёт. Надежда в нашем сердце, как звезда...»¹
- Александр Сергеевич Пушкин «К Чаадаеву» (1818)
- Дикинсон Эмили Элизабет (*Emily Elizabeth Dickinson*) «Надежда — штука с перьями» (вторая половина XIX века)
- Александр Александрович Блок: «Медленно, тяжело и верно...» (1900), «Гадай и жди. Среди полночи...» (1902).
- Алистер Кроули (*Aleister Crowley*) стихотворение «Звезда видна» (1921)
- Майк Р. Кэри (*Mike Carey*) «*The Girl with All the Gifts*» (2014)²

Параллели в трудах мыслителей:

- любой текст, способный порождать надежду
- футурологические тексты
- Нагорная проповедь из Евангелия от Матфея (ок. I век н.э.)³
- Митрополит Филарет «Пространный христианский катехизис Православной Кафолической Восточной церкви» (1822—1823) — часть «О Надежде»
- Эрнст Симон Блох (*Ernst Bloch*) «Принцип надежды» (в трёх томах: 1954, 1955, 1960)
- Ален Бадью (*Alain Badiou*) «Святой Павел. Основание универсализма» (1997) — глава «Надежда»
- Ричард Маккей Рорти (*Richard McKay Rorty*): «Метод, общественные науки и общественные надежды» (1972—1980), «*Philosophy and Social Hope*» (1999).

Параллели в живописи:

- Изображения типической сцены поклонения волхвов (те случаи, когда важную роль в композиции играет Вифлеемская звезда)⁴:
 Мастер Бертрам из Миндена (*Bertram von Minden*), «Поклонение волхвов» (ок. 1375—1383) — правая часть диптиха,
 Конрад фон Зост (*Conrad/Konrad von Soest*) «Поклонение волхвов» (ок. 1420) — Алтарь Девы Марии, правая створка внутри,
 Мастер Дармштадских Страстей (*Master of Darmstadt Passion*) «Поклонение волхвов» (ок. 1440),
 Джованни ди Паоло (*Giovanni di Paolo di Grazia*) «Поклонение волхвов» (ок. 1450),

¹ Перевод В. Микушевича.

² Роман и его экранизация попадают в амплификационные ряды прежде всего двух Арканов: «Дьявол» и «Звёзды».

³ Согласно Митрополиту Филарету (в миру Василию Михайловичу Дроздову), в надежде позволяет укрепиться именно этот фрагмент Евангельского текста.

⁴ По данной ссылке читатель сможет посмотреть наибольшую подборку картин, посвящённых этому сюжету, с указанием имён художников и дат написания произведений: <http://elmiradorespagnol.free.fr/3magos/>

Хуан Баутиста Майно (*Juan Bautista Maino*) «Поклонение волхвов» (ок. 1612—1614),

Саломон Конинк (*Salomon Koninck*) «Поклонение волхвов» (ок. 1650).

- Каспар Давид Фридрих (*Caspar David Friedrich*):

- «Девушка, наблюдающая рассвет» (1818)¹,

- «Утро в горах» (1822—1823),

- «Пейзаж в Исполиновых горах» (1830—1835).

- Джон Уильям Уотерхаус (*John William Waterhouse*):

- «Ундина» (1872),

- «Пандора» (1896).

- Жюль Жозеф Лефевр (*Jules Joseph Lefebvre*) «Пандора с ларцом» (1882)

- Гюстав Доре (*Paul Gustave Doré*):

- «Беатриче и Вергилий» (1860-е — иллюстрации к «Божественной комедии» Данте),

- «Вифлеемская звезда» (1886),

- «Иисус успокаивает бурю на море» (1886),

- «Идущий по морю Иисус» (1886).

- Пюви де Шаванн (*Puvis de Chavannes*) «Надежда» — две картины (1871—1872)

- Джордж Фредерик Уоттс (*George Frederic Watts*) «Надежда» (1886)

- Винсент Ван Гог (*Vincent van Gogh*) «Звёздная ночь» (1889)

- Элеонора Семеновна Бродская «Нить Ариадны» (2010)

Параллели в скульптуре:

- любые «скульптуры» из света (так называемые «световые скульптуры»)

- популярные в последнее время «свечи-скульптуры» (небольшие бюсты или статуэтки с фитилём внутри)

- рельеф с римского саркофага «Поклонение волхвов»² (IV век)

- Йоханнес Шиллинг (*Johannes Schilling*) «Утро» (копия начала XX века по оригиналу 1868) — Брюльская терраса Фрауэнкирхе (Дрезден)

- Томоко Коноикэ (*Tomoko Konoike*). «В шкуре животного и заплетённых травах»³ (XXI век)

- Соу Санни Парк (*Soo Sunny Park*) «Unwoven light» («Нетканый свет») в Хьюстоне (2013)

- Джефф Кунс (*Jeff Koons*) — все его яркие и блестящие скульптуры: «Собака из воздушных шаров» (1994—2000)⁴,

- «Тюльпаны» (1995-2004),

- «Металлическая Венера/*Vénus métallique*» (2010—2012),

- «Сидящая балерина» (2017)⁵.

¹ Иногда картина именуется: «Женщина и закат солнца».

² С кладбища Святой Агнессы Римской (г. Рим).

³ Этот арт-объект изображает зеркального зверя и как «зверь-хранитель» может быть соотнесён с XI Арканом, а как «лунный волк» с Арканом XVIII.

⁴ Существует пять версий этой работы, выполненные в разных цветах.

⁵ По словам художника, «"Сидящая балерина" вселяет оптимизм и чувство, что будущее полно различных возможностей» (цит. по: <https://lenta.ru/news/2017/05/24/plagiat/>)

Параллели в архитектуре:

- любой маяк
- любой космодром
- любой аэропорт, в том числе:

аэропорты архитектора Поля Андре (Paul Andreu),
новый терминал аэропорта Бильбао, Испания (2000) — архитектор
Сантьяго Калатрава (Santiago Calatrava),
новый терминал Carrasco International Airport, Монтевидео, Уругвай
(2009) по проекту архитектора Рафаэля Виньоли (Rafael Viñoly).

- Здания в форме звезды:

«Центральный театр Красной армии» по проекту архитекторов
К. С. Алабяна и В. Н. Симбирцева (1934—1940),
«Пентагон» (штаб-квартира Министерства обороны США) по проекту
архитектора Джорджа Бергстрема / George Bergstrom (1941—1943),
Здание венгерского парламента (потолок купола в форме звезды) по
проекту архитектора Имре Штейндля / Imre Steindl (1885—1904),
«Emirates Palace» в Абу-Даби (потолок купола в форме звезды) по
проекту дизайнера Джона Эллиотта Роба и Wimberly Allison Tong & Goo
«Звёзды» аэропорта Кёльн/Бонн (1962—1970) по проекту
архитектора Пауля Шнайдера-Эслебена / Paul Schneider-Esleben,
Жак Херцог и Пьер де Мёрон (Herzog & de Meuron Architekten) «Здание
шоу-рума компании VITRA» Вайль-на-Рейне, Германия (2009),
«Звезда независимости» — памятник независимости Азербайджана в
Баку (2010) — авторы: А.Асадов, К.Сапричян, Д.Эражевский.

Параллели в музыке:

- Перотин Великий (Pérotin, Perotinus Magnus) «Beata Viscera» (рубеж XII—XIII веков)
- Жоскен Дебре (Josquin Desprez) «Ave Maria» (рубеж XV—XVI веков)
- Иоганн Себастьян Бах (Johann Sebastian Bach) Хорошо темперированный клавир — первый том (1722) — Прелюдия До мажор, Прелюдия Си-бемоль мажор
- Людвиг ван Бетховен (Ludwig van Beethoven) Струнный квартет № 15 ля минор, Op. 132 (1825) — третья часть (Molto adagio)
- Франц Шуберт (Franz Schubert) «Ave Maria» — она же — «Ellens dritter Gesang и Ellens Gesang III» (1825).
- Рихард Вагнер (Richard Wagner) «Лоэнгрин» (1845 — 1848) — Вступление к опере
- Антон Брукнер (Anton Bruckner) Симфония № 7 Ми мажор (1883) — первая часть
- Густав Малер (Gustav Mahler):
Симфония № 4 Соль мажор (1899—1901) — третья часть (Ruhevoll),
Симфония № 5 до-диез минор (1901—1902) — четвертая часть — Адажиетто (Sehr langsam).
- Оливье Мессиаен (Olivier Messiaen) «Взгляд звезды» и «Взгляд пророков, пастухов и волхвов» из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944)
- Джон Лютер Адамс (John Luther Adams) «The Farthest Place» (2001)

- Григорий Сергеевич Зайцев «По направлению к горизонту» (2013)

Параллели в кинематографе:

- Ингмар Бергман (*Ingmar Bergman*) «К радости» (1950)
- Федерико Феллини (*Federico Fellini*) «Ночи Кабирии» (1957)
- Аньес Варда (*Agnès Varda*) «Клео от 5 до 7» (1962)
- Джордж Лукас (*George Lucas*) «Звёздные войны. Эпизод IV: Новая надежда» (1977)
- Джон Карпентер (*John Carpenter*) «Человек со звезды» (1984)
- Рон Ховард (*Ron Howard*) «Кокон» (1985)
- Томас Ян (*Thomas Jahn*) «Достучаться до небес» (1997)
- Альфонсо Куарон (*Alfonso Cuarón*) «Дитя человеческое» (2006)
- Оливье Накаш (*Olivier Nakache*) и Эрик Толедано (*Éric Toledano*) «1+1» (2011)



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Язык Архетипа — это Надежда, неотъемлемо принадлежащая всякому, прислушивающемуся к голосу Архетипа. Надежда — великий дар небес»¹. «...в верхней части картинки мы видим большую восьмиконечную звезду, окружённую такими же, но маленькими. Под этими звёздами на земле мы зрим совершенно обнажённую девушку, поливающую сухую почву из двух сосудов, золотого и серебряного. На заднем плане бабочка садится на розу. Когда нет дождя, то найдется утешительница, вечно юная, вечно девственная, чтобы излить на землю влагу обеих гностических полярностей. В метафизической засухе мирозерцанию обескураженных людей единственной помощью окажется благодетельная Надежда...»².

Освальд Вирт: «Жизнь — это богиня, добрая и прекрасная, как обнажённая девушка с картины Аркана XVII, которая, преклонив одно колено на берегу пруда, выливает в него содержимое золотого сосуда — горячую жидкость, которая оживляет застоявшиеся воды. В левой руке девушка держит другой сосуд, из которого на сухую землю проливается свежая и удобряющая вода. Этот сосуд сделан из серебра и так же неиссякаем, как и первый. Постоянное орошение поддерживает растительную жизнь, которая представлена на композиции ветвью акации и распустившейся розой. Мимоза пустыни, акация устойчива к засухе; её вечнозеленые листья символизируют жизнестойкость и надежду на бессмертие. Согласно легенде о Хираме, это растение указывает путь к могиле Мастера, хранителя утраченной традиции»³. «Добравшись до Аркана XVII, adept уже не может выбрать из двух путей, как

¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 349.

² Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 349-350.

³ О. Вирт. Таро магов. С. 163.

юный Геркулес на картине Аркана VI. Его путь предопределён; звёзды предрешили его судьбу, и он даже не надеется её избежать, потому что смиренно покоряется небесным влияниям, которые должны привести его к мистическому просветлению. Это просветление — награда за труды, к которым побуждает сердце, а не результат систематической учёбы, характерной для дорического посвящения, где все действия проистекают из предварительно полученных знаний»¹.

Нина Рудникова: «Надежда — это знание цели и уверенность в правильном применении закона целесообразности, неуклонно ведущие к реализации намеченной цели. Без надежды невозможно никакое познание и никакое строительство, ибо отсутствие надежды показывает и отсутствие воли, выражением которой она является»². «Надежда, руководящая волей человечества к эволюции, это озарение его сознания духовными импульсами, даваемыми посвящённым. Она же — в смутных воспоминаниях о "золотом веке", то есть о прежнем утраченном Рае, которого надлежит вновь достигнуть. Этой Надеждой, прозревающей будущее и вспоминающей прошлое, руководствуется в своем строительстве каждая культурная эпоха, а также и каждое индивидуальное строительство частной жизни, ищущее лучших условий. На картинке эта надежда символизируется обнажённой девушкой, ибо девственная воля к духу при своём пробуждении скидывает с себя все оболочки и наросты земных желаний. Звёзды, окружающие девушку, указывают на направленность этой воли к идеалу, и она же поливает ещё бесплодные пески будущего своим стремлением к самопроявлению и к экспансии своих достижений в строительстве нового мира»³.

Валентин Томберг: «...Семнадцатый Старший Аркан Таро — "Звезда" — это Аркан роста — так же, как Шестнадцатый Аркан был Арканом строительства <...> Башня строится; дерево растёт. У этих двух процессов есть одна общая черта: в них очевидно постепенное увеличение в объёме при ярко выраженной направленности вверх. Но есть и различие: башня поднимается скачками и рывками, тогда как для дерева характерна непрерывность подъёма. Причина в том, что кирпичи либо тесаные камни в процессе строительства башни укладываются один поверх другого, тогда как микроскопические "кирпичики" — клетки дерева — размножаются делением, и объём их растёт. Древесный сок, поднимаясь от корней в ствол и ветви, делает возможным рост дерева и позволяет ему выпускать новые побеги посредством размножения и роста в объёме его клеток»⁴. «...на карте Семнадцатого Аркана Таро изображена женщина, принцип материнства, над нею созвездие надежды, а под нею непрерывный поток биологической жизни. Ибо всякая мать исповедует двойную веру — веру небесной надежды в то, что будущее будет прекраснее настоящего, и веру земной непрерывности в то, что поток последующих поколений

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 167.

² Н. П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 280.

³ Н. П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 281.

⁴ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 413.

будет стремиться вперёд — в направлении, указанном надеждой свыше. Каждая мать — в той мере, в какой она является матерью — знает, что в основе смены поколений действует изначальный магический импульс побудительной причины мира ("Альфа"), и что конечная причина мира ("Омега") неизбежно направит её и привлечёт к себе. Иными словами, всякая мать — в силу одного того, что она является матерью — исповедует Божественное происхождение мира и его Божественную цель»¹. «Таково главное предназначение женщины, стоящей на коленях под звёздами на берегу потока, текущего из прошлого в будущее, — женщины, которая вечно льёт воду свыше в поток воды вниз. Именно она является матерью будущего, и именно поэтому её предназначение налагает на нас обязательства по отношению к будущему, обязательства по отношению к потоку непрерывной традиции»².



В отличие от предшествующего Аркана, композиция карты которого в позволяющем большинстве колод изменялась не столь значительно, в Аркане «Звёзды»³ есть не просто различные версии единого изображения, а совершенно различные изображения — причём настолько отличающиеся друг от друга, что можно даже говорить о разных картах с одним и тем же именем. От предшествующих Арканов — «Дьявол» и «Башня» — семнадцатую карту Таро отличает ещё и то, что она сохранилась в большинстве старинных колод, а значит её история может быть достаточно подробно изучена и представлена не на уровне научных предположений, а на уровне достоверных фактов.

Первый и наиболее древний типаж этой карты представлен в колодах миланских мастеров XV века: *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* и *Victoria & Albert Tarot*, а также их версий-клонов⁴. На всех этих ранних картах, при незначительных отличиях есть общее символическое пространство. На лоне природы стоит благородного вида дева в богатых одеждах, а в её поднятой руке сияет яркая звезда. Вторую руку она держит у себя на теле, ниже груди, что может выступать в роли знака её беременности. Это аллегория надежды, чреватой будущим, которое записано на небесах, полных звёзд. Фигура женщины в разных колодах повернута в разные стороны, что исключает возможность интерпретации сторон в качестве смыслообразующего начала в композиции, зато богатство её одеяния очевидно обещает светлое будущее младенцу, который находится в её утробе.

На карте из *Victoria & Albert Tarot* (рис. 145), помимо достойного

¹ В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 422.

² В. А. Томберг. Медитации на Таро. С. 438.

³ Здесь и далее (за редким исключением, когда таковые будут необходимы) я буду именовать эту карту унифицированным способом, а именно — «Звёзды». Причину моего выбора, читатель узнает в конце данной главы.

⁴ *Rosenthal Tarot* и колода *Lombardy II*.

облачения, женщина несёт на своей голове золотую корону, что может указывать на в высшей степени благоприятное «расположение звёзд». На её руке сидит птица (важный символ для многих последующих поколений карт «Звёзды»). Рисунок достаточно условный, но тем не менее определить птицу всё же возможно — это удо, который обладает очень насыщенным культурно-символическим рядом. К примеру, в иудейских источниках (в аггадическом мидраше «Таргум Шени» к «Книге Эсфирь» и экзегетическом «Мидраше Мишлей» к «Книге Притчей Соломоновых») данная птица выступает в роли советника царя Соломона. Именно удо, согласно вышеперечисленным, а также некоторым арабским источникам, рассказал Соломону о царице Савской (которая на карте «Звёзды» из *Victoria & Albert Tarot* с большой долей вероятности и изображена). Соломон отправил к царице Савской удода с посланием, на которое она ответила своим визитом, после чего, согласно ветхозаветному тексту, в Земле Израильской начался период невиданного прежде процветания. Эпизод получения вести Царицей Савской от Соломона через удода запечатлён на одной из персидских миниатюр конца XVI века (рис. 146)¹.

Весьма важное дополнение в символизм удода может внести и одно из ключевых произведений поэта-суфия Фаридаддина Атгара которое называется «Беседа птиц»² (создано ок. 1175 г.). Поэма повествует о собрании птиц, на котором должен быть избран их царь. По этому поводу ведутся ожесточенные дебаты, причём каждая из птиц олицетворяет определённые свойства человеческой души, что наделяет поэму глубоким религиозно-этическим и даже психологическим смыслом. В итоге собрание птиц возглавил удо, предложивший отыскать жилище легендарной птицы Симург, чтобы сделать её птичьим царем. Под руководством удода птицы проходят долгий и тяжёлый путь, символизирующий различные этапы мистериально-посвятительного очищения. В итоге они находят жилище Симурга, которое оказывается зеркальной гладью озера, точно отражающего их собственные образы. Удо в данном случае выступает в роле вестника надежды, а также проводника — того, кто ведет птиц в их *будущее*.

Надежду на будущее несёт в себе и одна из версий мифа о Царице Савской. Согласно одному из ключевых для европейской христианской мифологии источнику — «Золотой легенде» Иакова Ворагинского — Царица Савская на пути к Соломону остановилась перед ручьём, через который был переброшен деревянный мост. Будучи волшебницей, Царица Савская поняла, что мост этот построен из ветви Древа познания добра и зла, которая была вложена в уста Адама в момент его погребения. Поклонившись этому дереву, она не пошла через мост, а перешла ручей вброд и предрекла, что грядёт Спаситель мира, который будет повешен на этом дереве³. Так, пусть и опосредовано, но образ Царицы Савской связан с рождением Христа, который не только является

¹ «Царица Билкис [Царица Савская] и удо» (удод изображён справа — на дереве).

² Можно встретить и иной перевод названия: «Разговор птиц», «Язык птиц», «Логика птиц».

³ Этот эпизод легенды воплощён на одном из шедевров эпохи Ренессанса фреске Пьеро делла Франческа «Царица Савская преклоняет колени перед Животворящим Древом», Базилика Сан-Франческо в Ареццо.



Рис. 145



Рис. 146



Рис. 147а



Рис. 147б



Рис. 147в

сутью надежды, как таковой (ведь приход Мессии — это воплощение надежд многих поколений праведников), но ещё и связан с символизмом звезды (Вифлеемская звезда).

Важно отметить, что символизм звезды/звёзд крайне важен для средневековой и ренессансной европейской оккультной традиции. Звезда — это не только символ Рождества Христова, но и аллегория божественного предопределения, а так как Бог благ, то «*всё что не делается — всё к лучшему*». Думаю, что с большой долей вероятности данная карта как раз могла выполнять функцию талисмана, воплощая в себе самые заветные чаянья и надежды на светлое будущее. Сочетание красного и зелёного в одежде женщины на карте из *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 147а) отсылает к традициям одеяний средневековых монархов, а голубой цвет в это время уже прочно ассоциировался с Богородицей¹.

В отличие от двух других дев-аллегорий этой колоды (Аркан «Умеренность» — рис. 147б и Аркан «Луна» — рис. 147в) на карте «Звёзды» в значительно большей степени подчеркнуты, как достаток персонажа (более богатые одежды), так и её будущая материнская функция (единственный раз во всей колоде здесь акцентируется полуобнаженная грудь женщины, а также рука, лежащая на её теле ниже сердца). Лишь в

¹ Возможна и иная интерпретация гаммы, также типичная для цветовой символики данной эпохи: красный и синий — намекают на Бога Отца и Святого Духа, а золотой цвет звезды — на Христа. В таком случае зелёный — как земной цвет — олицетворяет собой идею воплощения.

семнадцатом Аркане использован зелёный цвет на одежде¹. В двух других случаях девы облачены только в красно-голубые тона. Таким образом эти три фигуры представляют собой сложный комплекс, основанный как на зримых сходствах персонажей, так и на различиях между ними, что заставляет задаться вопросом: какую трёхчастную структуру они могут образовать? Для ответа на этот крайне важный вопрос, который может помочь понять наиболее раннее значение этих карт, нужно внимательнее взглянуть на различия между ними. Фигура на карте «Луна» держит прямо над головой в высоко поднятой руке месяц, а в опущенной руке — пояс в виде верёвки. На карте «Умеренность» можно обнаружить значительно менее длинный и на этот раз не простой, а позолоченный пояс. На карте же «Звёзды» такая деталь как пояс вовсе отсутствует.

Три девы, пояс или нить... Разве это не напоминает традиционную триаду мойр или парок? Ведь две девы-аллегии из Таро имеют нить (пояс), а у третьей она отсутствует, как и в классической античной троице великих прядильщиц. Из трёх богинь судьбы, без нити, как правило, изображалась лишь Атропос — мойра, прерывающая течение жизни. Всё это весьма корректно может лечь в качестве культуральной модели для интерпретации семнадцатого Аркана, ведь что есть христианская надежда, как не обретение Царствия Небесного после смерти? В таком случае беременная дева Аркана «Звёзды» носит в своём чреве душу человеческую, которая должна будет родиться в райских кущах после смерти бренного тела (т.е. когда Атропос прервёт нить жизни).

Но можно найти и более изысканную интерпретацию этой триады «женских» Арканов. Можно представить себе, что перед нами не парки/мойры *рождения, жребия и смерти*, но аллегии **прошлого, настоящего и будущего** или, если угодно, *норны*² — вот, что на мой взгляд является более изящной амплификацией к данным Арканам, так как всё это будет созвучно более поздним истолкованиям этих карт. В таком случае «Умеренность», льющая воду из верхнего сосуда в нижний, является воплощением **настоящего момента**. Это постоянно меняющееся текущее время, которое есть принятие человеком (нижним сосудом) божественной воли (верхний сосуд). Баланс между верхом и низом, прошлым и будущим, человеком и божеством выражен на карте как равнообъёмностью сосудов, так и золочёным поясом девы, который находится не только в самом центре композиции карты, но и имеет *равные* завитки, идущие вверх и вниз в форме буквы S (от лат. *statera* — «баланс», «равновесие»).

¹ Согласно исследованиям Мишеля Пастуро зелёный цвет в эстетике данной эпохи воплощал собой в том числе идею беременности (а также надежды и отдохновения). Впрочем, сочетание зелёного и красного цветов не может не напомнить и о розах, ассоциировавшихся с Венерой (в качестве символа любви). Но, одновременно с этим, красная роза на зелёном стебле была также символом Богородицы. В качестве примера, можно привести текст из сборника «Волшебный рог мальчика», изданного в начале XIX века Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано и представляющего собой поэтические обработки старинных немецких песен. В одном из стихотворений в молитве к Деве Марии обращаются именно через метафору розы: «О, Красная розочка! Удел наш — нужда и скорбь, удел наш — тоска-печаль, О, если б мог я в небесную даль, В небесную даль вознестись отсель...».

² В отличие от античных мойр/парок скандинавские норны являются не рождением, жизнью и смертью, но скорее воплощением прошлого, настоящего и будущего.

Женская фигура с Аркана «Луна», напротив, является аллегорией **прошлого**, так как в своих руках она держит «стареющий» месяц, а её пояс, утративший золотой блеск, свисает почти до земли, как бы «связывая» — т.е. определяя прошедшим настоящее и грядущее. Это и есть влияние прошлого, от которого подчас очень непросто избавиться. Облачение фигуры с карты «Луна» по цветовой гамме инверсивно к «Умеренности»: там одеяние было голубым с красными рукавами, здесь наоборот — красным с голубыми рукавами. Если прошлое это то, что нас связывает и заставляет идти подчас по ложному пути — по уже раз протоптанной дороге, а настоящее — мгновение баланса между волей Божества и человеческим деянием, то **будущее** (карта «Звёзды») — это тот оазис, к которому наша мысль устремляется в надежде на то, что божественная воля возобладает над человеческими прегрешениями и ошибками и звезда подлинного перерождения для царства Духа взойдет и для нас.

Согласно христианской мифологии грех Адама был тем самым прошлым (Аркан XVIII), которое связывало души всех его потомков и не давало возможности вырваться за пределы, очерченные тяжестью первородного греха. В таком случае «Умеренность» воплощала собой жреческое очищение, мистерию принятия божества (Аркан XIV) — ведь известно, что и до пришествия Мессии были ветхозаветные праведники, которые сделали себя сосудами для божественной воли и смогли противопоставить свою судьбу нависшей над человечеством тени первородного греха. Однако их духовный подвиг стал иметь какое-то значение лишь с Вифлеемской звезды (Аркан XVII): с истории воплощения, распятия и вознесения Христа, который вывел из Ада праведников древнего мира и возвёл их на небеса. Вот та легенда, которая, с большой долей вероятности, лежит в основе этих трёх Арканов, и которая позволяет, с одной стороны, взглянуть на эти карты немного по-новому, но в то же самое время ни в чем не противоречит более поздним эзотерическим толкованиям.

Читателя не должен смущать факт, что эти карты расположены в колоде предположительно не в том порядке, в котором они, казалось бы, должны следовать (т.е. прошлое-настоящее-будущее). Во-первых, нам неизвестно доподлинно в каком порядке были расположены Арканы Таро в колоде *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*. Во-вторых, я уже неоднократно писал, что порядок Арканов для ренессансной системы мышления определялся в большей степени логикой их наличия или отсутствия нежели непосредственной последовательностью одного за другим. Главный же аргумент здесь таков: в этих картах мы сталкиваемся с двойным смысловым рядом: с одной стороны «Умеренность» входит в картернер кардинальных добродетелей, а «Звёзды» и «Луна» — в тернер небесных светил, с другой же стороны, они объединяются за счет композиции в специфическую триаду, которая очень хорошо ложится как на греко-римскую мифологию парок/мойр, так и на иудео-христианскую, связанную с **грехом, очищением и искуплением**. Выходит, непротиворечиво расположить эти Арканы, имеющие сразу несколько смысловых позиций в колоде, — просто невозможно (и в общем-то не нужно). В последующем,

эти карты были расположены согласно структуре септенеров, по этой причине вполне логично, что объекты внешней — надмирной реальности — «Звёзды» и «Луна» попадают в третий септениер, а «Умеренность» в него не попадает. Всё вышесказанное очень важно, так как позволяет говорить, что Аркан «Звёзды» изначально значил именно надежду, будущее, мессианское обетование, чаянье жизни вечной и благой судьбы, а также веру в «свою звезду», хранящую человека от всяческих бед и скверны.

В колоде *Leber Tarot* начала XVI в. карта «Звёзды» (рис. 148), названная здесь *Inclitum sidus*, имеет номер **16** — стандартный, для этого исторического периода. Аллегория «прославленной звезды» представлена в виде обнажённой женской фигуры, стоящей в воде, как на многих ренессансных изображениях Венеры. Эта «женщина со звезды» держит в своей правой руке веретено или огромного размера стрелу. Думаю, правомочным будет интерпретация этого элемента изображения сразу и в качестве стрелы, и в качестве веретена. Стрела намекает на одну из самых архаичных техник прорицания, сохранившуюся в легендах и сказках. В частности, в русской сказке о Царевне-лягушке, где стрелы непосредственно связываются с будущим: «куда стрелы упадут, там и судьба ваша». Впрочем, изображение веретена также кажется оправданным с символической точки зрения. Если наша судьба записана на звёздах, то вполне логично изобразить аллегория судьбоносной звезды в качестве фигуры, сучащей пряжу человеческих радостей и печалей. Возможно, это и сама Венера¹, рождающаяся из морской пены — символизирующая вечную молодость красоты мира.

Впрочем, учитывая тот факт, что на карте изображён корабль в морском путешествии,



Рис. 148



Рис. 149

¹ Венера могла изображаться не только со стрелами Амура, но и с веретеном. Одна из современных гипотез об отсутствующих руках Венеры Милосской предлагает взглянуть на неё как на гетеру-прядильщицу (такое ремесло было типичным занятием, которому отдавались гетеры в свободное время). В таком случае, как считают некоторые искусствоведы, положение рук знаменитой Венеры могло выглядеть как на этом античном сосуде (рис. 149). На основе таких исследований дизайнер Космо Венмен создал великолепную 3D модель Венеры Милосской с веретеном.



Рис. 150a



Рис. 150б

а над ним сияет путеводная звезда, то символизм карты в общем-то можно считать достаточно прозрачным. Это упование на благоую судьбу, а нить в руке богини, словно нить Ариадны, понимается как надежда на то, что каким бы ни было тяжелым настоящее, будущее нам не известно и, возможно, оно уже готовит нам самый светлый сюрприз. На это указывает общий светлый эмоциональный колорит карты, и не угрожающая, а напротив оберегающая фигура богини, преграждающая путь киту-левиафану (слева) в сторону корабля (справа). Это аллегория будущего, плетущего нить судьбы, и надежды на то, что судьба окажется благой.

Весьма любопытно, что в нескольких колодах XV—XVI вв. находим очень близкое к вышеописанному изображение Аркана «Солнце»¹. Конечно, дева здесь не обнажена и на заднем плане нет ни моря, ни кораблей, а в небе сияет не полярная звезда, а Солнце, но центральная фигура — это всё та же дева за пряжей, аллегорически намекающая на нить судьбы (ибо, ввиду отсутствия каких-то корректирующих данный смысл символов не может быть истолкована иначе). Впрочем, самое интересное начинается тогда, когда в колоде Вьевиля² мы находим аналогичное вышеописанным изображение карты «Луна» (рис. 150б)!

Перемещения девы, держащей в руках нить судьбы, из Аркана в Аркан указывает на то, что внутри данных карт происходили значительные смысловые метаморфозы. Виденье своей судьбы как на ладони в Аркане «Солнце», сменилось упованием на свою судьбу в Аркане «Звёзды», а затем на скованность и негативную предопределенность прошлым в Аркане «Луна» (позаимствовавшем данную иконографию на полтора века позже вышеописанных Арканов). Такая линия исторических изменений в истолковании одного и того же образа представляется весьма закономерной, так как позитивное отношение к астрологии и тому, что «начерчено на звёздах» в эпоху Возрождения постепенно сменяется страхом судьбы и отрицанием её действенной силы (что не мешает ещё больше скрыто её бояться в эпоху Просвещения).

Обнажённая дева со звездой, которую мы встречали в *Leber Tarot*, предстает нашему взору также в колоде *Budapest/Metropolitan* (лист №5045). Карта частично утрачена (отсутствует её нижняя часть), зато само изображение сохранилось хорошо и отчетливо виден

¹ В колоде, именуемой «Таро Карла Безумного» и Таро Ротшильда (рис. 150a).

² А также в колоде *Vandenborre Bacchus Tarot*.



Рис. 151



Рис. 152

шестнадцатый номер Аркана (рис. 151). Это изображение максимально близко к самым ранним версиям данного Аркана из колод модели *Visconti-Sforza* (рис. 145 и 147a), за исключением того, что здесь дева предстает обнажённой, а звезда — шести, а не восьмилучевая. Отсутствующая часть карты не позволяет сделать каких-то определённых выводов о значении этого Аркана в данной системе, так как там могли находиться очень важные, меняющие общий смысл изображения символы, но их могло и не быть, так как полуобнажённую деву со звездой без каких-либо дополнительных деталей можно встретить на некоторых картах *Minchiate*¹.

Звезда о шести лучах может свидетельствовать о Шестом дне творения, а это значит, что на карте перед нами скорее всего Ева (созданная в этот день), тем более, что стоит она у дерева, которое можно принять за Древо познания добра и зла. В случае если это действительно Ева, значение карты истолковать можно следующим образом: согласно доктрине, *Ave* — с которым приветствуя Гавриил сообщил Богородице весть о предстоящем рождении Христа, есть инверсия имени Евы (*AVE|EVA*), чьей первородный грех искупил Иисус своим приходом в этот мир. Тогда шестилучевая звезда может указывать нам на Христа-Тифэрэт (шестую сферу Древа Жизни).

Самым нейтральным изображением семнадцатой карты Таро следует признать Аркан из колоды Розенвальда, где изображена только сама звезда в небесных сферах и ничего более (рис. 152). Что же возвещала собой эта восьмилучевая звезда для людей эпохи создания Триумфов? Возможно то, что принёс Христос, в своих *восьми заповедях блаженства*: надежду на возрождение. Или же еретический люциферианский порыв? Ведь Освальд Вирт именует её Денницей, звездой Люцифера². Конечно, в контексте хри-

¹ *Jeu de Minchiate de fantaisie à enseignes françaises* (1658 — 1693 гг.).

² Для этого есть свои основания, так как звезда на данной карте сияет меж двух Солнц — восходящего и заходящего. В одном случае она, как Эосфор, возвещает скорый восход, то есть выступает в роли звезды прорицательной, в другом же случае — она, как Фосфор, несёт надежду, что ушедшее на запад Солнце вновь возвратится и взойдет поутру на Востоке — т.е. выступает в роли объекта, несущего надежду во мгле ночи.

стианского ренессансного символизма, второе предположение кажется маловероятным, и корректнее всего это изображение может быть истолковано как Вифлеемская звезда, звезда исполнения мессианского обета¹, но на самом деле за этой картой могло быть закреплено фактически любое значение (к примеру, аллегория астрологии или путеводной звезды моряков), которого нам, в условиях утраченной устной традиции использования этой колоды, уже никогда не узнать.

Совершенно иная иконография карты, существующая уже более пяти столетий и составляющая конкуренцию классической версии известной по марсельскому Таро и колодам оккультных школ XIX—XX вв., предлагает нам образ волхвов, тех самых, что первыми узнали по истолкованиям ночных светил о рождении Христа и, ведомые Вифлеемской звездой, пришли поклониться младенцу. Карт с таким изображением достаточно много. Причём их можно разделить на несколько групп по специфике их композиции:

- на картах первой группы изображены все три волхва, ликующие и восхваляющие Звезду Царя Царей (рис. 153)².
- на картах второй группы изображено конное или пешее путешествие одного из волхвов, ведомого Вифлеемской звездой (рис. 154)³.
- на картах третьей группы изображены волхвы, сверяющие предсказания о Мессии со звёздным небом, где сияет судьбоносная Звезда (рис. 155)⁴.

Представленные изображения охватывают три столетия существования колоды Таро. Далее, эта традиция переродилась в изображение учёного (астронома или астролога), поверяющего своим циркулем небесную «книгу звёзд» и сравнивающего её знаки с толстыми томами, лежащими у него на столе или со временем на башенных часах (рис. 156а⁵, рис. 156б⁶). В таком

¹ Восьмиконечная звезда указывает на то, что Воскресение Христа станет, согласно доктрине «Восьмым днём творения», даровавшим искупление миру. По словам теолога ранней церкви Климента Александрийского «Христос помещает под знак восьмёрки того, кого Он воскрешает». В этом контексте число восемь рассматривается как объединение условий, необходимых для рождения новой жизни: тело — число 4, душа — 3 и божественный Дух — 1. В картах Таро — это единство (1) семи карт септеннера (3+4). Большое число восьмиугольных элементов обнаруживается в храмовой христианской архитектуре. Баптистерии и купели, как правило, имеют форму октагона, как место рождения к новой жизни — очередной намёк на Вифлеемскую звезду — на рождение Христа в душе, проходящего таинство крещения. Восьмичастные окна-витражи готических соборов и восьмиугольные основания куполов храмов также имеют это значение как знак встречи и единения земного и небесного миров, а также предстояния перед Богом. Также, Вифлеемская звезда называется в христианстве «звездой Богородицы». На всех ранних изображениях Аркана «Звёзды», кроме колоды *Budapest/Metropolitan*, звезда всегда именно восьмилучевая.

² *Rothschild/Beaux-Arts Tarot* (XV—XVI вв.).

³ *Jeu de Minchiate Gaetano, Bologne* (1763 г.).

⁴ *Ercole d'Este Tarot* (XV в.).

⁵ *Tarot de Paris cards* (1620 г.) — привожу копию XIX века, в виду её большей сохранности. На одном из корешков книг можно различить надпись *dece* (десять), что указывает на десять сфирот древа жизни — т.е. на тотальность действия звёзд.

⁶ *Vandenborre Bacchus* (конец XVIII в.).



uc. 153



Puc. 154



Puc. 155



Puc. 156a



Puc. 1566

случае семнадцатый ключ Таро становится Арканом символического чтения окружающего нас мира, в качестве книги скрытых знаков Гермеса¹, которая, будто бы написанная именно для нас, несёт в себе Слово, обращённое к нашей Душе. Современный психолог Мюррей Стайн назвал бы это архетипической проекцией — ставя её (в отличие от обычной проекции) во главу угла адекватного восприятия мира как такового. «Стены» ложных идентификаций рухнули вместе с Арканом «Башня», и теперь нам светят путеводные звёзды, как в поэме «Бросок костей» Стефана Малларме или как в стихотворении «Звезда видна» Алистера Кроули. Мир наполняется таинственными знаками, несущими одновременно пророчество, надежду, а также требующими от нас определённой этической реакции. Жизнь начинает обретать не только индивидуальный, но и абсолютный смысл, находящийся в ведении звёзд. Как можно заметить, изображение с фигурой учёного, исследующего звёзды, не несёт в себе слишком иных оттенков значения — Аркан сохраняет родственный амплификационный ряд, даже когда частично меняется его иконография. Изображение астронома или астролога можно встретить не только в старинных, но и в некоторых современных колодах, так что следует признать, что данная иконография является одной из устойчивых моделей претворения данного Аркана на протяжении едва ли не всей истории карт Таро.

Впрочем, учёные, смотрящие в звёздное небо и пытающиеся разгадать его загадки, были типичны не только для Аркана «Звёзды», но и для карты «Луна». Здесь наблюдается та же самая тенденция, что и история с девой-пряхой, рассмотренная выше. Типизированные (или архетипические, если угодно) образы ищут себе место в символической системе Триумфов и находят его на разных её ступенях. История формирования карт Таро — это сложный и многоуровневый процесс отбора, замены, слияния или, напротив, разделения образов и значений тех или иных Арканов. Модуляции этих скрытых процессов заметны по сей день и, очевидно, никогда не прекратятся, разве что с концом истории самих карт Таро. Так что, рассматривая Арканы и стараясь их максимально развести друг от друга (как это иногда делают современные авторы) мы рискуем разрушить внутреннее противоречивое единство, которое карты унаследовали от своей многовековой истории. Это не значит, что несколько Арканов могут отображать одно и то же, но это значит, что их амплификационные ряды могут пересекаться и в этом нет ничего такого, от чего следовало бы отторгиваться в их истолковании.

Самым наглядным примером такой метаморфозы смыслов является карта «Звёзды» из колоды Дж. Мителли (рис. 157)². На этом изображении мы видим привычный для нас образ карты «Отшельник/Время» с одной добавленной деталью — над фигурой пилигрима простирается звёздное небо с большой путеводной звездой. И если бы на другой карте в этой колоде не было изображения старца Сатурна/Кроноса/Хроноса, ковыляющего на своих костылях, мы бы никогда не смогли догадаться,

¹ Число Гермеса/Меркурия, как и число Вифлеемской звезды — восемь.

² *Gioco di carte, con nuova forma di tarocchi, intaglio in Roma, Giuseppe Maria Mitelli (1660 — 1670 гг.).*

что приведенный здесь рисунок относится к Аркану «Звёзды», а не к карте «Отшельник/Время». Из этого следует, что для каждого из двадцати двух Старших Арканов всегда можно найти точку пересечения с любой другой картой Таро, другое дело приживётся ли такая трактовка, воплощённая на бумаге, в мире оккультно-герметического знания или нет. Версия Мителли, при всей её глубине и яркости художественной реализации, увы, не прижилась.

Мы уже видели с вами фигуры лунной девы, пряхи-судьбы, Вифлеемской звезды, ликующих волхвов и даже учёного, взирающего на небеса... Как много совершенно различных образов было создано для воплощения смыслов, связанных с семнадцатым ключом Таро! Но мы ещё ни словом не обмолвились о том, когда и как появилось исторически самое важное изображение этой карты, ставшее классическим «на все времена», так как не отброшено даже в большинстве лучших современных нам колод — это образ девы, льющей из кувшинов воду. Такая версия Аркана «Звёзды» появляется впервые в, возможно, самой знаковой для истории карт Таро колоде (а точнее неразрезанном печатном листе) *Cary Sheet* (рис. 158a) — рубежа XV и XVI вв.

С левой стороны карты, на берегу сидит обнажённая дева, которая льёт из сосудов воду: из большего сосуда в озеро, реку или море, а из меньшего — на самый край берега. Над её головой сияют звёзды, а среди них выделяется самая большая — самая важная звезда — «звезда надежды». Пройдут века, а на этой карте так ничего и не изменится, разве что рыба (чьей хвост мы видим, поднимающимся из воды) будет заменена на птицу или бабочку. Эта иконография фактически без изменений перейдёт в колоду Ж. Нобле (зачинающую историю марсельской традиции), однако там, увы, утратит уникальную атмосферу открывающегося перед нами чуда, которая свойственна колоде *Cary Sheet*.

Отпечатанная в середине XVII столетия колода *Jean Noblet Tarot* (рис. 158б) с её ориентацией на типаж колоды *Cary Sheet*, предопределила историю карт Таро, так как стала основой для дальнейшего повсеместного копирования. Примерно в это же время (середина семнадцатого века) окончательно устанавливается и стандартный для этого Аркана номер — 17¹.

¹ Ранние карты имели номер 16, сохранившийся в Сицилийском Таро до наших дней.



Рис. 157



Рис. 158a



Рис. 158б



Рис. 159

Основным, бросающимся в глаза изменением марсельской традиции относительно первоисточника (т.е. изображения *Cary Sheet*) является зеркальное обращение карты — дева стала обращена влево, а не вправо. Также среди изменений стоит отметить, что Ж. Нобле выравнивает размеры сосудов и делает их значительно меньше, такими, чтобы деве не приходилось держать их на плече. Помимо этого, с его колоды пропадает рыбий хвост, наличествовавший в *Cary Sheet*, причём это изъятие у него ничем не заменяется. Судя по всему, впервые замена рыбы на птицу произойдёт лишь в Таро Ж. Додала (*Jean Dodal Tarot*) — в начале XVIII века (рис. 159). Приведённая здесь модель иконографии станет стандартной и будет воспроизводиться на протяжении XVIII и XIX веков в подавляющем большинстве изданий без каких-либо изменений. Некоторые авторы романтических колод начала XIX столетия будут лишь пытаться конкретизировать символику птицы, изображая её то в виде петуха¹, то в виде совы², но не пойдут на какие-то более решительные изменения композиции карты.

В «Первобытном мире» Антуан Кур де Жебелен называет эту карту *Cannicula*³, а также, впервые заменяет птицу, сопровождавшую этот Аркан на протяжении почти сотни лет на бабочку — символ возрождения и человеческой души. Вот как он описывает символизм данного Аркана: «Большая звезда — это прежде всего Каникула, или Сириус... Семь окружающих звёзд, которые похожи на её придворных, суть планеты; она в некотором смысле их Королева, поскольку отмечает момент начала года, они же словно получают от неё приказы, чтобы регулировать своё движение... Наконец, цветок и бабочка, сидящая на нём, были эмблемой возрождения и воскресения: они указывали на то, что благодаря милости Исиды поля Египта, прежде совершенно голые, с восходом Каникулы покрываются новыми всходами». Впрочем, на иллюстрации, которая сопровождала текст Кура де Жебелена, по-прежнему, увы, изображена птица, а не бабочка (рис. 160).

Первой же колодой, которая включила на саму карту Таро бабочку вместо птицы, очевидно, следует считать «Египетское Таро» Эттейллы (рис. 161). Мне бы хотелось остановиться на этой карте подробнее, так как несмотря на то, что Эттейлла полностью заимствует изображение Аркана из описания, сделанного Куром де Жебеленом, тем не менее

¹ *Ligurien-Piemont Tarot*, Giovanbattista Guala (1840 г.).

² *Della Rocca Tarot* (1835 г.).

³ Каникула (*cannicula* от латинского *canis* — собака) — это созвездие Большого пса, в котором находится звезда Сириус. Таким образом Кур де Жебелен становится первым, кто называет этот Аркан не единой звездой, но созвездием.



Рис. 160



Рис. 161

он переименовывает эту карту, перемещает её в соответствии со своей системой, но главное, снабжает дополнительными параллелями, которые, как мне кажется, могут очень многое прояснить не только внутри его колоды (сложную структуру которой я не планирую анализировать в контексте данного издания), но и шире — в символике самой карты Таро «Звёзды», по крайней мере в том виде, как этот Аркан понимался в XVIII веке.

Итак, в колоде Эттейллы эта карта именуется «Небеса» и является четвёртым Арканом колоды¹. В качестве смыслообразующей параллели (от которой можно отталкиваться в интерпретации карты) Эттейллой приводится Второй день творения. Однако, прежде чем приступить к истолкованию, я бы хотел привести крупную цитату из работы выдающегося мыслителя и психолога конца XIX — начала XX веков Уильяма Джеймса. Эта цитата настроит читателя на правильное понимание механизма работы данной карты и предоставит обильную пищу для дальнейших размышлений.

«Мы знаем, что такое встать с постели в морозное утро в нетопленной комнате: сама натура наша возмущается против такого мучительного испытания. Многие, вероятно, лежат каждое утро целый час в постели, прежде чем заставить себя подняться. Мы думаем лежа, как мы поздно встаём, как от этого пострадают обязанности, которые мы должны выполнить в течение дня; мы говорим себе: "Это чёрт знает что такое! Должен же я наконец встать!" — и т. д. Но тёплая постель слишком привлекает нас к себе,

¹ Прошу обратить внимание, что в системе Алистера Кроули Аркан «Звезда» меняется местами на Древе Жизни с четвёртым Арканом «Император» (т.е. хоть и более опосредованно, но всё же пересекается с четвёртой ступенью лестницы духовного восхождения, как и в Таро Эттейллы).

температура в комнате кажется страшно холодной, и в тот момент, когда мы совсем уже готовы подняться, решимость наша пропадает, и мы снова оттягиваем наступление неприятного мгновения. Как же мы всё-таки встаём при таких условиях? Если мне позволено судить о других по личному опыту, то я скажу, что по большей части мы поднимаемся в подобных случаях без всякой внутренней борьбы, не прибегая ни к каким решениям воли. Мы вдруг обнаруживаем, что уже поднялись с постели; забыв о тепле и холоде, мы в полудремоте вызываем в своём воображении различные представления, имеющие какое-нибудь отношение к наступающему дню; вдруг среди них мелькнула мысль: "Баста, довольно лежать!" Никакого противодействующего соображения при этом не возникло — и тотчас же мы совершаем соответствующие нашей мысли движения. Живое сознавая противоположность ощущений тепла и холода, мы тем самым вызывали в себе нерешительность, которая парализовала наши действия, и стремление подняться с постели оставалось в нас простым желанием, не переходя в хотение. Как только задерживающая действие идея была устранена, первоначальная идея (о необходимости вставать) тотчас же вызвала соответствующие движения»¹.

Далее Уильям Джеймс пишет следующее: «...во всех без исключения, подобных случаях одновременно с данной моторной идеей в сознании имеется какая-нибудь другая идея, которая парализует активность первой. Но даже и тогда, когда действие вследствие задержки не совершается вполне, оно всё-таки совершается отчасти»². Адаптируя мысль Джеймса к нашей проблематике, я бы сказал так: в момент отключения сознательного выбора между интеллектуально равноправными вариантами, выбор происходит автоматически в сторону, которую мы интуитивно считаем наиболее верной, но склониться к которой рационально, нам не позволял осознаваемый нами антитезис³.

А теперь разберёмся почему в колоде Эттейллы карта получила наименование «Небеса» и как это связано со Вторым днём творения. Для этого обратимся к Книге Книг и прочтём там, чем же был примечателен этот день. «И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. И создал Бог твердь, и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так. И назвал Бог твердь небом. И был вечер, и было утро: день второй» (Быт. 1:6-8). Что ценного для нас может дать эта информация? Во-первых, исходя из библейского текста, вода над твердью и вода под твердью изначально были чем-то единым. Во-вторых, небеса разделили воду надвое — тем самым, обозначив качества одной и другой воды: одна стала небесной, другая — земной. В-третьих, в этом тексте фактически в точном виде дается главная формула герметизма — всё, что наверху, подобно тому, что внизу. Ведь и над небесами, и под небесами воды, причём те, что когда-то были едины.

¹ У. Джеймс «Принципы Психологии» глава 26-я. Цит. по: <https://www.litmir.me/br/?b=279230&r=87>

² Там же.

³ Здесь уместно прочтение крушения «Башни» как ложного рационализма.

Чтобы ещё больше прояснить ситуацию процитирую текст Книги Бытия далее: «И сказал Бог: да соберётся вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. И стало так. И собиралась вода под небом в свои места, и явилась суша». (Быт. 1:9). Из этого отрывка можно сделать следующее умозаключение: несмотря на то, что вода наличествует как в высшем мире, так и в мире дольном, суша выступает из воды только в земном, подлунном мире. Что это может сказать нам, если перевести всё это на язык психологии? Вода — это привычная метафора бессознательного, во всём его многообразии. Это *Дух Меркурий*¹ — как называл его Юнг, или *Мелюзина* Парацельса. Можно предположить, что небесные воды — это *объективное бессознательное* — то, что в одинаковой мере значимо для многих, а подчас даже для всех людей. Говоря языком метафоры, это скрытые знаки, вершащие судьбы мира, которые люди всех времён пытались прочесть в небесах. Именно это и есть вода над прозрачной твердью небесной — будущее, устраивающее наши судьбы без нашего участия, определяющее их в согласии с космическими законами, несоизмеримо превосходящими наши желания, помыслы и страсти. В таком случае, продолжая данное истолкование, вода земная — это наше *личное бессознательное*. Это пространство семантически значимое лишь для нас, но такое, которое руководит нашим выбором вне зоны действия нашего *ratio* — это гибкое и изменчивое пространство и потому идеально сопоставимое с водой. Но есть в этом мифе и ещё важный символ — суша. Она появилась из воды, как и в древнем египетском предании о первичном океане Нуно и божестве Атуме, вышедшем на первую появившуюся из океана землю — холм Бен-бен, с которым сам Атум нередко отождествлялся. Именно суша — островок, вышедший из-под воды и освещаемый Солнцем — есть наше сознание, дающее нам опору и идентификацию, предоставляющее возможность построения в нашем уме «себя-модели», как говорят современные учёные.

Продолжая психологическое истолкование мифа можно сделать вывод, что небеса, отделяющие воду от воды, есть некий аналог трансцендентной функции у К.Г. Юнга². Тем более, что основным агентом этой самой

¹ Именно с Меркурием соотносится Аркан «Звёзды» во французской оккультной традиции и наследующей ей русской школе Таро.

² Трансцендентная функция в юнгианском аналитическом дискурсе — это функция саморегуляции психической жизни человека, некая медианта между сознанием и бессознательным, рациональным и иррациональным, реальным и воображаемым. Она своего рода «барьер» на грани миров, выступающий в роли универсального посредника и переводчика рационального языка логоса, на язык символа, которым пользуется бессознательное. Являясь порогом между сознанием и бессознательным, она не принадлежит субъекту. Контент сознания и бессознательного может меняться от эпохи к эпохе, от локуса к локусу, от субъекта к субъекту, но трансцендентная функция всегда неизменна и изливает свои «воды из двух кувшинов» в обе стороны — на «сушу» (в мир сознания) и в «море» (мир бессознательного). Всесторонне данный механизм освещён в книге Джеффри Миллера «Трансцендентная функция», в которой можно найти не только полный текст двух версий одноименной работы К.Г. Юнга, но и развёрнутый комментарий к ним. Считаю эту книгу отличным инструментом для дальнейшего исследования и расширения амплификационного ряда семнадцатого Аркана Таро.

трансцендентной функции в психологии мужчины является именно Анима, а если взглянуть на карту «Небеса» Таро Эттейллы (да и почти любую другую версию Аркана «Звёзды»), то не возникнет никаких сомнений, что именно Анима — живая душа — изображена на этой картинке, где льются струи вод и парит *психе* — бабочка — древний знак трансформации и души, прошедшей эту трансформацию.

А теперь вернёмся к карте Эттейллы «Небеса» и попробуем рассмотреть изображение более подробно. Что здесь делает звёздная дева? Она смешивает воду из двух разных сосудов. Причём если карта называется «Небеса» (имеются в виду небеса Второго дня творения, отделившие воду земную от воды небесной), значит два сосуда в руках девы — это и есть метафора этих небес, разделивших воды. Художник языком образа репрезентирует здесь библейский текст буквально. Но самое важное не то, что сосуды **отделяют** воду от воды, а то, что дева эти воды **смешивает**, изливая на землю, которая, как мы уже с вами выяснили ранее, может символизировать сознательное начало. Это может указывать, что фигура Анимы (души человеческой) способна переводить в модус сознательного бытия как тенденции, идущие из *личного бессознательного*, так и те, что следуют из области *объективного психического*. На первые намекает бабочка (*психе*), сидящая на травинке, на вторые — закреплённые на небесном своде символы и знаки семи планет древнего мира.

Несмотря на то, что во Второй день творения никаких светил, трав и деревьев ещё не существовало, на карте они изображены. Особенно интересным кажется появление дерева и растений, в которых, казалось бы, нет семантической необходимости. Но на самом деле в этом всё же можно отыскать важный смысл и не случайно от изображения растений (представленных хотя бы в минимальном количестве) не откажется на Аркане «Звезда» даже Алистер Кроули, переместивший сцену действия этой карты в надмирные высоты. Дело в том, что если светила представляют собой метафору фиксированной судьбы — метафору ограничений, которыми предопределён наш путь, то растения являются метафорой вариативности, многообразия, и в Библии (где про траву сказано, что всякая из них сеет семя «*по роду её*», указывая на множественность), и в современном нам мире философской мысли (где термином *ризом* или корневище обозначают нелинейную, сложную сеть возможных смыслов).

Хотя наш путь и предопределён объективными причинами, его наполнение, «его душа», подчиняется предопределению лишь внешне, но не внутренне. Это близко проблематике карты «Умеренность», но здесь решается на ином уровне. После катастрофы Аркана «Башня» (в классическом порядке Таро) Аркан «Звёзды» не меняет ничего. Он не восстанавливает то, что разрушено шестнадцатым ключом, он не спасает от иллюзий и обманов восемнадцатого Аркана, но он может привнести в нашу жизнь внутренний свет, который на миг озарит всё вокруг и мы примем какое-то решение, о котором уже давно думали ранее, но прежде что-то не давало нам возможности сделать выбор. Причём нужно понимать, что карта «Звёзды» не является картой выбора, она не осуществляет его за нас и даже не подталкивает к нему — она лишь снимает усталость с наших глаз и освежает наш Дух, а мы делаем свой выбор сами.

После Арканов *нигрето* окружающая нас ситуация, увы, не изменилась — она всё та же — мы на руинах «Башни». Но вот отблески «Звёзд» омыли нашу душу своим светом и созерцание этого мягкого лучащегося покоя и тихой радости наполняет наше естество каким-то новым смыслом, не поддающимся рациональному истолкованию. Это позволяет нам вновь собрать свои силы, чтобы выдержать весь уготованный для нас путь и пройти его до самого конца. И, если объективно наш путь, ограниченный внешними факторами, неизменен, то проживание его нами может быть совершенно различным. «Звёзды» не разрешают наших конфликтов, они позволяют взглянуть на них с высоты и растворяют их в потоках своего света, искрящегося нежной радостью.

К крушению «Башни» можно подходить с разных сторон: скорбеть и посыпать голову пеплом, окунуться в труд строительства новой башни или же увидеть в совершившейся катастрофе рождающуюся духовную красоту иного мира, струящуюся из каждого элемента разрушающейся реальности. Это и есть «иная сцена», на которую нам лишь намекал Аркан «Умеренность». Однако там речь шла о внутреннем процессе (вино **внутри** одного сосуда разбавляли водой из другого) — здесь же воды изливаются **вовне**. «Умеренность», решала вопрос ограничений нашей воли за счёт указания на возможность «иной сцены», «параллельной реальности», где свобода выбора не только есть, но практически ничем не ограничена. Аркан «Звёзды» является манифестацией этой «иной сцены» — в какой-то степени автономной от нас и объективной. Существование этой сцены снимает конфликт противостояния человека и судьбы, а ведь само имя карты «Звёзды» (как и изображение знаков планет древнего мира на Аркане «Небеса») — это прежде всего указание на судьбу, записанную на небесных сферах. Однако, женщина-душа льёт воды из двух сосудов — из сосуда объективного мира и сосуда субъективной реальности. И если содержимое первого сосуда независимо от наших желаний, то содержимое второго — зависит только от нас.

В каком-то смысле здесь оказывается уместной параллель с живой и мёртвой водой. То, что ниспадает на нас свыше (из мира объективных причин и следствий, опутывающих наше существование) — это мёртвая вода, делающая нас вещью, в ряду иных вещей. Но, тот поток, который позволяет наполнить происходящей любым содержанием, увидеть красоту мира в любой ситуации, суметь истолковать любое действие десятком тысяч способов, наслаждаясь многообразием повторяющегося одного и того же — вот метафорой чего может стать живая вода, бестелесная, но исцеляющая словно плацебо.

В прямом положении значение карты «Небеса», согласно Эттейлле — «откровение». Откровение, как знание о себе и о мире, а главное, о себе, как части мира и о мире, как части себя. Из двух сосудов, из двух источников творится единая реальность. Аркан «Небеса» — это та сила, которая снимает всякое противоречие в том числе и между идеализмом и материализмом, так как Аркана «Небеса» — это сама жизнь как таковая. Одухотворённый — значит живой, а откровение — значит озарённость

знанием о своём существовании. Наука может положить строгий предел человеческой жизни по времени, фиксируя прожитую жизнь с её зачатия и до момента смерти. Но та же самая наука констатирует факт, что нет ограничений в виде разнообразия опыта, который человек может получать в течение своей жизни и это разнообразие, зачастую не зависящее от чего-то внешнего, невозможно исчерпывающим образом отразить в научных тетрадах.

В перевернутом положении Аркан Эттейллы «Небеса» означает «лишения» и «разрывы», то есть утрату связи со своей душой, утрату *Дао*, утрату течения *вод жизни*. Это состояние во многом синонимично смерти при жизни: ведь что есть жизнь, если не ощущение себя живым? Если мы утрачиваем ощущение жизни, если мы не чувствуем «вкуса» ситуаций, окружающих нас, если мы разорвали связь между нами и окружающим пространством, если так получилось, что теперь мы отрезаны от всего мира не прозрачными небесами, пронизываемой субстанцией, но стеклянным колпаком, через который нельзя ни выйти, ни войти.

Внимательный читатель здесь, возможно, захочет задать мне несколько вопросов: а как же может произойти этот разрыв связи, если человек ничего не решает? И как же человек может восстановить эту связь, если у него нет выбора? Попробуем на них ответить. Если принять в качестве постулата отсутствие свободы воли, но наличие иллюзии выбора, то можно дать следующий ответ. Факт ощущения разрыва связи с жизнью — это не вина человека и последовавшее за ней наказание, но лишь диагностика ситуации и отчёт о ней. Витальный диссонанс — это своего рода лакмусовая бумажка, определяющая контекст реальности и способствующая дальнейшей адаптации к ней. Значит за разрывом (т.е. ощущением утраты жизни) неизбежно последует какое-то решение: либо в виде удачи — «откровения» (констатации адаптивной пригодности данного субъекта), либо в виде гибели этого субъекта (психической или физической), что синонимично констатации адаптивной непригодности. И в том, и в другом случае жизнь, как таковая, выигрывает. Когда мы не можем внести вклад в развитие жизни своей адаптацией, мы вносим вклад в развитие жизни уходом из неё, или (при более оптимистичном раскладе) оттеснением на вторые роли в её вселенской игре.

Вернемся к истории семнадцатого Аркана. После замены в композиции карты образа птицы на бабочку в трактовке Кура де Жебелена, а также реализованной в Таро Эттейллы процедуры смешения содержимого двух сосудов (ранее не имевшее места), Аркан «Звёзды» входит в длительную фазу стагнации. На протяжении всего XIX века воспроизводится одна и та же модель без каких-либо заметных изменений¹. Вариацией внутри этой модели можно считать лишь колоду Фердинандо Гумппенберга (*Ferdinando Gumpenberg*; годы творчества: 1809 — ок. 1846), о которой я скажу чуть позже. Ни Таро «Золотой Зари», ни колода Артура Уэйта, ни прочие

¹ Аркан «Звёзды» и по сей день в подавляющем большинстве воспроизводит модель, которую некогда, ещё в XVII столетии, сформировал Нобле, а позднее немного «расцвелили» своими дополнениями Кур де Жебелен и Эттейлла.

окультурные колоды первой половины XX столетия не привнесли заметных изменений в трактовку этого Аркана. Интерпретации этой карты, конечно, рознились, но опять же в пределах **единого смыслового поля**.

Элифас Леви в «Учении и Ритуале...» говорит о ней как о метафоре *астрологии*, традиция «Египетского Таро» переименовывает её в «Звезду магов» (т.е. всю ту же Вифлеемскую звезду волхвов), Артур Уэйт в «Иллюстрированном ключе...» характеризует её как *«образ Истины без покровы, сияющей бессмертной красотой»*, Пол Фостер Кейс в своём труде «Введение в изучение Таро» свидетельствует, что *«...она олицетворяет фазу сознания, в которой воспринимается реальная природа "таинственной силы" ...»*, Г.О.М. именует *«надеждой и внутренним светом, озаряющим Дух»*, а в документах Герметического Ордена «Золотая Заря» о ней сказано как о *«путеводной силе Любви»*.



Рис. 162

Символика всех этих изображений фактически идентична, а характеристики, которые приписывают этому Аркану, укладываются в те основные амплификации, которые мы уже рассматривали. Единственными нововведениями следует назвать размещение десяти небольших растений на зелёном лугу на карте в Таро Райдера-Уэйта — намекающие на 10 сфирот¹ (т.е. тотальность), и введение символики золотого и серебряного сосудов в колоде Освальда Вирта (возможно, единственное нововведение конца XIX века, которое действительно прижилось в целой серии последующих колод).

Переосмыслению Аркан подвергся лишь в редких колодах XX столетия. И то, это переосмысление в большинстве случаев не носило радикального характера. Наверное, одной из наиболее знаковых новаций следует считать замену двух сосудов одним, что принципиально меняло символику композиции и переводило изображение в иной амплификационный ряд. Такую версию карты «Звёзды» предлагает Сальвадор Дали. Некогда бывший одним из лидеров сюрреализма, на данной карте (относящейся к позднему периоду творчества) Дали предстаёт перед нами как художник-постмодернист (рис. 162). Он не стал придумывать композицию Аркана, а позаимствовал её у Энгра (причём полностью) и лишь добавил несколько отдельных штрихов, для придания большего сходства с классическими версиями этой карты в Таро.

¹ В Таро «Золотой Зари» эти же 10 сфирот представлены в виде светящихся на дереве шаров на заднем плане.



Рис. 163

Что же за картина легла в основу этого Аркана и что она значит сама по себе, вне контекста карт Таро? Картина «Источник» (рис. 163) была написана французским живописцем Жаном Огюстом Домиником Энгром. Задуманная ещё в 1820-м году¹ она была воплощена почти четыре десятилетия спустя. Работа над картиной была закончена в 1856 году, причём сам Энгр написал лишь девушку, а сосуд и фон картины выполнили по авторским указаниям ученики художника. Эта картина, ставшая одной из визитных карточек Энгра, олицетворяет собой *источник вечной молодости* — важный миф европейской культуры, который воспроизводят десятки авторов от Геродота до Аронофски.

Этот миф связан с *живой водой*, дающей долголетие. Энгр воплощает свою версию мифа, обратившись к композиционному клише, именуемому «нимфа источника», но делает это, как всегда, на самом высоком художественном уровне и предельно изобретательно. Теофиль Готье назвал эту картину «идеалом, пришедшем через иллюзию». Отметим немаловажную деталь: фигура с картины Энгра повторяет другую его

работу, а именно «Венера Анадиомена», а прототипом для обеих картин стали античные образы Венеры Стыдливой.

Зачем же Сальвадору Дали потребовалась именно эта картина и что нового дева с одним кувшином вносит в трактовку карты Таро? Начнем со второго вопроса. Если дева с картины Энгра, представленная в *Dali Universal Tarot*, означает источник вечной молодости (т.е. льёт живую воду), то это меняет не только символизм данного Аркана, но и, опосредованно, связанного с ним Аркана «Умеренность». Коль скоро сосуд с живой водой оказывается на карте «Звёзды» (и он там один), это значит, что на карте «Умеренность» перед нами только сосуд с мёртвой водой! И действительно, в колоде Дали на Аркане «Умеренность» видно лишь то, как нимфа изливает содержимое одной чаши в другую, но не видно, было ли какое-то содержимое в нижней чаше или нет (в отличие, к примеру, от четырнадцатой карты из «Таро Тота» и многих других оккультных колод). Т.е. символика смещения у Дали из 14-го Аркана исчезает. Выходит, что «Умеренность» в данной колоде — это карта «добровольной смерти» (принятия мёртвой воды), ухода в подземные, инфернальные, хтонические миры «Дьявола» и «Башни» (Ада), а «Звёзды» — это воскрешение живой водой, возрождение, после пройденного посвящения, мистериальной смерти. Так что один сосуд, изображённый на семнадцатом Аркане, даёт совершенно иной символический ряд, чем два.

¹ А по некоторым версиям ещё раньше.

Теперь, как мне кажется, ответить на вопрос почему Дали избирает именно картину Энгра, достаточно просто: именно эта картина в мире искусства наиболее тесно ассоциируется с источником вечной молодости (т.е. с живой водой) и представляет данный концепт наиболее возвышенно и одухотворённо. Впрочем, Дали не мог просто позаимствовать чужую картину, так что он приложил свою руку к шедевру Энгра. Над головой нимфы источника он написал звезду, а рядом изобразил птицу и змея. Голубь и змей — библейские пары противоположностей, многократно возрождаемые в европейской культуре, известны в современном оккультном мире в том числе через «Книгу Закона», где сказано: «...ибо есть любовь — и любовь. Есть голубь — и есть змей...». Дева, созданная Энгром как современное воплощение античного идеала *Venus Pudica*, безусловно является метафорой стыдливости — т.е. любви, выраженной голубем¹. Змей же отсылает как к мифологеме грехопадения (тогда этот Аркан — своего рода возвращённый Рай), так и к Уроборосу/Времени не властному над вечной молодостью. Впрочем, семантика змея может быть прочитана в свете мифа об Исиде, подложившей на пути Ра ядовитую змею и исцелившей его впоследствии, но ценой получения от него высшей тайны. В таком случае смертоносный змей, воплощающий собой мёртвую воду (т.е. яд) — это карта «Умеренность», запускающая процесс трансформации, который будет завершён лишь в семнадцатой карте Таро (связанной с живой водой, исцелением), откуда и начнётся путь к вершинам.

Такая версия семнадцатого Аркана стала в наши дни одной из основных. Нимфу, льющую воду из одного сосуда, можно найти во многих современных колодах, в том числе таких как *Deviant Moon Tarot*, *Secret Tarot*, *Marco Polo Tarot*. Впрочем, в контексте классической иконографии Аркана «Звёзды» можно встретить и ещё одну интересную модель-вариацию, которая с определённой периодичностью воспроизводится уже не менее двух сотен лет. На этих картах вовсе нет кувшинов, а бывает, что отсутствует и сама дева — ведь она не является здесь центральным агентом. Главным же элементом композиции становится падающая с камней вода. Иногда такой поток может выглядеть очень скромно, а иногда — представляет собой грандиозное зрелище kloкочущего водопада.

Открывает эту традицию колода *Ancient Lombardy Tarot*, *Gumpfenberg* (1810 г.), избранная мной для того, чтобы стоять в преддверии каждой из глав этой книги, посвящённых Арканам Таро. Так что карту «Звезда» читатель сможет посмотреть, открыв 275 страницу. Справа на карте мы видим поток, ниспадающий с камней — возможно это горный ключ, а может и небольшая речка или ручей, текущий с высот. Рядом на камне восседает полуобнажённая женская фигура, обеими руками указывающая вниз. Ключевым элементом в этой композиции является именно нисхождение вод — их спуск с небесных высот на землю. Так как они есть «дары Духа».

Самое интересное, что аналогичный образ этого Аркана находим не где-нибудь, а в самой революционной колоде XX века — в гигеровском

¹ Голубь также является классическим символом надежды.



Рис. 164

Таро *Baphomet: The Tarot of the Underworld* (рис. 164). Несмотря на то, что картины, использованные в Таро Х.Р. Гигера, были созданы им задолго до колоды и не связывались с картами, тем не менее ему удалось в причудливых фантастических образах выразить архетипические стороны реальности, при этом точно попадая в апмпликационный ряд Арканов: где-то расширяя их значение, а где-то просто следуя ему. На рисунке мы видим следование романтической традиции прочтения этого Аркана, но трактованное человеком, жившим в эпоху техногенных катастроф. Перед нами с высот низвергаются чистые воды прекрасного водопада, но вокруг мы видим лишь ужас отравления, тлетворный след цивилизационного вмешательства в эту первозданную красоту. Однако есть надежда, что когда-нибудь в будущем, все эти шлаки и миазмы современного нам мира будут очищены небесными водами. Возможно, для этого потребуется ветхозаветный дождь, который будет лить 40 дней и 40 ночей, а возможно и больше, прежде чем чистые воды небес, первозданные «дары Духа», очистят всю скверну земли. В этой мысли заключается надежда и обетование. Таким образом ключевой для гигеровской модели карты является идея очищения, возможно более свойственная Аркану «Умеренность», но поскольку здесь речь идет не о личном очищении, а о небесном очищении мира, то следует признать, такая концепция прекрасно подходит для выражения философии «Звёзды».

В Таро Германа Хайндля находим ещё одну версию такой же иконографической модели, но имеющую свои «козыри» в истолковании семнадцатого ключа Таро (рис. 165). На этот раз, в отличие от гигеровской версии этого Аркана, девушка на карте присутствует. Главное, что объединяет все эти карты — это ниспадающая сверху вода, льющаяся без участия человека. Мы видим, как дева наклонилась к ручью, чтобы умыться. Хайндлю удаётся очень точно схватить ключевой оттенок эмоционального спектра семнадцатого Аркана. Когда после трудного дня или, напротив, после пробуждения у вас есть возможность омыть своё лицо в ключевой воде, погрузиться в звуки природы, на мгновение забыть обо всём на свете, когда вы слышите только тихое журчание родника, вселенная словно приоткрывает перед вами свои незримые двери и вы видите новый, молодой, будто только что рождённый мир.



Рис. 165

Это чувство *возрождения мира* вокруг нас и есть, на мой взгляд, один из ключей, благодаря которому мы можем погрузиться в пространство карты «Звёзды». Однако, я раскрыл ещё не все загадки изображения из *Der Haindl Tarot*. Художник размещает девушку так, чтобы мы видели фактически лишь её длинные волосы, ниспадающие вниз, струящиеся таким же образом, как и вода ручья, каскадами опускающаяся в низину. «Водные волосы» небесного мира — чистого ключа верхних вод, вод Духа и «земные волосы» мира человеческого — волосы девы, струящиеся столь же плавно. Вот они два сосуда классической версии Аркана «Звёзды», где воды одного из них ниспадали на землю, а другого — в море. Дева оmyвает свои волосы в водах ручья, а для того, кто незамеченным наблюдает за ней (как мы с вами), её волосы становятся метафорой небесного потока. Хайндль блистательно демонстрирует на этой карте герметическую связанность всего и вся, живую и трепещущую Душу Мира (*Anima Mundi*), которую в классическом Таро часто изображали танцующей на картинке последнего Аркана — карте «Мир».

Кто же эта дева, льющая вот уже шесть столетий воду из двух сосудов на карте «Звёзды»? Нимфа источника, наяда или Мелюзина, на которую так много ссылался Парацельс? Согласно комментариям К. Г. Юнга алхимическая Мелюзина обозначала безбрежный и метаморфический мир нашего бессознательного, сферу действия Анимы и пребывающего в постоянном движении Меркурия. Но откуда к нам пришло такое изображение девы, льющей воду из сосудов? Возможно, узнав это, мы смогли бы прояснить то, кем является героиня семнадцатого ключа Таро.

В одном из Палаццо в Мантуе есть прекрасная работа мастеров эпохи Возрождения, на котором видна водная нимфа с двумя амфорами, из

которых она изливает воду в море¹ (рис. 166). Это фрагмент изображения развёрнутой сцены в гроте из тринадцатой книги «Одиссеи» Гомера. Данная гомеровская сцена примечательна тем, что получила просторную философскую интерпретацию Порфирия в третьем веке нашей эры, оказавшуюся востребованной в кругу Марсилио Фиччино и Пико дела Мирандола — т.е. интеллектуальной элиты Ренессанса. Вот эти строки из «Одиссеи» в классическом переводе В. В. Вересаева:

*Возле оливы — пещера прелестная, полная мрака.
В ней — святилище нимф; наядами их называют.
Много находится в этой пещере амфор и кратеров
Каменных. Пчёлы туда запасы свои собирают.
Много и каменных длинных станков, на которых наяды
Ткут одеянья прекрасные цвета морского пурпура.
Вечно журчит там вода ключевая. В пещере два входа:
Людам один только вход, обращённый на север, доступен.
Вход, обращённый на юг, — для бессмертных богов. И дорогой
Этою люди не ходят, она для богов лишь открыта.*

Девушка под звёздами представляет собой наяду — символ сошествия души в тело — так трактует строки о нимфе в гроте Порфирий, тем самым возрождая ассоциации с пещерой Платона и его представлением о душе, а также представлениями орфиков. Для Порфирия пещера — это космос, а входы в неё — это пути восхождения и нисхождения от Божества и к Божеству. Нимфа вод — дева — *Anima Mundi*, но пока ещё в своей робкой, имплицитной ипостаси — это лишь надежда на подлинное утверждение и триумф *Anima Mundi* в Аркане «Мир». И если *Anima Mundi* есть окончательная экстериоризация архетипической проекции, то «Звёзды» — это начало архетипического видения жизни как водительства свыше. Это позитивный аспект Анимы, которая, однако, в своей негативной ипостаси может превратиться в коварную Цирцею и сделать вас не только свиньями, но и псами или даже раком из Аркана «Луна».

Любопытно, что из всей группы «тяжёлых Арканов», тянущихся от «Повешенного» до «Луны» включительно, есть только два исключения, демонстрирующих божественное водительство — это Аркан «Умеренность» и Аркан «Звёзды». Неудивительно, что подчас эти Арканы иконографически очень схожи. Однако если в случае Аркана «Умеренность» устанавливалась циркуляция божественной энергии в нас самих, и тем самым мы были отрезаны от внешних влияний, словно находясь в герметическом сосуде на переплавке, то в случае с Арканом «Звёзды» — герметический сосуд, отделявший нас от мира, рушится (как «Башня») и воды божественной очистительной энергии и силы текут вовне. Аркан «Звёзды» позволяет выйти циркуляции энергии из микрокосма «Умеренности» (в самом названии несущей в себе идею ограничения)

¹ Прошу обратить внимание на то, что сосуды у этой нимфы различного цвета, как в лучших оккультных колодах Таро.



Рис. 166



Рис. 167

на уровень Макрокосма (опять же заложенного в названиях: «Звёзды» и «Небеса»). В двойственном свете Порфирий рассматривает и упомянутые Гомером амфоры с мёдом, как символ сохранения от гниения и, вместе с тем, как символ сладости обольщения — ибо именно эти два качества выделялись античным миром в мёде. Так не медовые ли струи вечной молодости и вечного соблазна текут из амфор прелестной девы на карте «Звёзды»?

В чём-то схожие изображения можно встретить в алхимических рисунках, в частности, у Иоганна Даниэля Милиуса в *«Philosophia Reformata»* (1622 г.). Нимфа-Сирена, льющая молоко из двух грудей, восседающая на огромной рыбе в воде (рис. 167) столь же хороший символ возрожденной циркуляции, обмена энергией с божественным миром, как и классический образ семнадцатого Аркана. Как комментирует эту гравюру С. Клоссовски: это соединение «нашей Ртути» (Сирены) и Серы (Левиафана) — в итоге получается Философская ртуть. Поток Ртути (нашего бессознательного) направляется энергией Серы (горением внутреннего огня) и течение либидо восстанавливается — человек впервые после драмы «Повешенного» может вдохнуть полной грудью.



В колоде *Cary-Yale Visconti-Sforza*, которую многие специалисты считают наиболее древней из сохранившихся версий Триумфов, помимо двадцати двух стандартных для современной колоды Старших Арканов было ещё три, связанные с христианскими добродетелями: «Вера», «Надежда» и «Милосердие» («Любовь»). Сам факт того, что в колоде находилась карта «Надежда» ставит под сомнение вероятность трактовки Аркана «Звёзды» в качестве аллегории надежды, иначе



Рис. 168



Рис. 169

Арканы бы удваивали смысловой ряд друг друга¹. По этой причине (да и не только по ней) я убеждён в том, что наиболее аутентичное значение карт «Луна», «Умеренность» и «Звёзды» — это *прошлое, настоящие и будущее*. Впрочем, не буду голословным и приведу иллюстрацию Аркана, который действительно олицетворял собой «Надежду» (рис. 168).

На карте мы видим молящуюся деву, к рукам которой привязан трёхконечный якорь, а под её ногами лежит изумлённый человек, на шее которого легко различима виселичная петля. Это очень прозрачная аллегория Триумфа добродетели надежды над грехом отчаяния. Аллегория отчаяния, как правило, изображалась в виде фигуры удавившегося в петле человека. Здесь же мы видим спасённого от петли, так как в последний момент его посещает добродетель надежды, и он обретает иную «петлю», которая тянет его к Царству Небесному, что традиционно изображалось якорем. Это символ «заякоренности в вышнем», на что указывают три лапы якоря, метафорически представляющие триединого Бога. Вместо своего материального тела, чьей вес свернул бы ему шею в петле, человек обретает петлю, которая может вытащить его из пучины отчаянья, ведь сказано: «*Иго Мое благо и бремя Мое легко*» (Мф. 11, 30). Другая аллегория добродетели надежды, представленная одноимённым Арканом из колоды *Minchiate*, раскрывает перед нами несколько иной образ (рис. 169)². Мы видим душу, отчаянно уповающую на Царствие Небесное, символически представленное здесь короной. В случае с каббалистической интерпретацией, корону можно было бы истолковать как венец Кэтэр.

Так или иначе, но можно смело констатировать факт, что аллегорические фигуры надежды воплощались в карточных образах отличными от той фигуры, которую мы знаем по классической картинке семнадцатого Аркана Таро. Впрочем, это совершенно не исключает того, что данный Аркан впоследствии вобрал в себя и значение «надежда», так как во-первых, рассмотренные нами выше две фигуры добродетели надежды весьма отличались друг от друга и даже имели различный набор символов (что говорит о возможной вариативности данного образа), а во-вторых, в

¹ В колодах Флорентийской миниатюры (*Minchiate*) до сих пор наличествуют карты как с изображением добродетели надежды, так и с изображением «звёзды волхвов», так что смысл этих карт, исходя из самого данного факта, должен быть различным.

² *Jeu de Minchiate Gaetano, Bologne (1763 г.).*

классических картах Таро отсутствует Аркан с таким наименованием, что позволяет предположить необходимость отнести данное значение к амплификационному ряду одной из двадцати двух карт. И, возможно, было не случайным совпадением то, что когда из ранних Триумфов исчезла карта «Надежда», иконография Аркана «Звёзды» изменилась и на его изображении появилась дева с двумя амфорами, льющая из них воды очищения. Звезда волхвов стала звездой надежды — *«вестником грядущего блага»*.

Надежда в европейской культуре не всегда рассматривалась исключительно позитивно — благая сила добродетели подчас сопрягалась с силами разрушения и смерти. В первых же мифах, посвящённых ей, мы встречаем события, которые можно бы было охарактеризовать как катастрофические. Согласно древнегреческой мифологии, Пандора — дева, созданная по велению Зевса, наделённая нечеловеческой красотой — влекомая неукротимым любопытством, открыла тайный сосуд своего мужа Эпиметея (как правило, неверно именуемый *ящиком Пандоры*), из которого по всему миру разлетелись все мыслимые и немыслимые беды и несчастья. Испугавшись происходящего, она захлопнула крышку, но было уже поздно — зло обрело свободу, на дне же сосуда, который она в спешке закрыла, осталась лишь надежда, так и не выбравшаяся на волю. Возможно, следуя этому мифу Старший Аркан Таро вместил в себя подряд два Аркана: карту катастрофы («Башня») и карту надежды («Звёзды»).

После крушения языческого мира, надежда обрела свой высокий статус в христианском вероучении. Она вошла в триумвират христианских добродетелей и стала второй ступенью так называемой Лестницы Петра, по которой истинный христианин должен восходить на пути к Царству Небесному. В европейской классической литературе образ надежды также занимает важное место. Особый интерес для тарологов, с моей точки зрения, должны представлять образы надежды в творчестве А. Поупа и Э. Дикинсон.

Александр Поуп (1688—1744) — знаменитый английский поэт, ближе к концу своей жизни создает философский трактат в стихах «Опыт о человеке» (1734 г.), в котором находим массу образов, известных нам по колоде Таро. Этот факт может свидетельствовать, что образы Старшего Аркана были важной частью художественно-философского дискурса той эпохи и могут быть найдены также в других произведениях «классического века».

Поэт как нельзя лучше выражает сущность первых четырёх карт последнего септенера (хотя нет никакой гарантии, что он вообще знал о существовании карт Таро). В его поэме встречаем описание того, как страх будущего («Дьявол») порождает катастрофу («Башня»), в то время как надежда («Звёзды») может стать причиной блуждания в лабиринтах бесплотных ожиданий и бездействия («Луна»). Более того, согласно Поупу равномерность счастья в мире поддерживается **Провидением** через баланс **Страха и Надежды** (т.е. «Дьявола»/«Башни» и «Звёзд»).

*Есть у Фортуны разные дары;
Кто счастлив, кто несчастлив до поры,*

*Но есть Надежда так же, как и Страх;
Отсюда равновесие в мирах.
Гнушаемся мы нынешним всегда;
Всё в будущем: и радость, и беда¹.*

Спустя сто лет после Поупа американская поэтесса Эмили Элизабет Дикинсон (1830 — 1886) в своих стихах сумела великолепно воплотить образ птицы, как символ надежды. Первая строка этого стихотворения в англоговорящем мире стал крылатой фразой, как и положено «штучке с перьями»...

Надежда — штучка с перьями —
В душе моей поёт —
Без слов одну мелодию
Твердить не устаёт —
И в праздники — нас радует,
И буря не спугнёт —
Вот эту пташку малую,
Что всем тепло даёт —
В морях мне пела, в холоде —
Но я не помню дня,
Когда она хоть крошечку —
Просила у меня.

Ещё при жизни Дикинсон, но на другом краю земного шара — во Франции — Пьер Сесиль Пюви де Шаванн (1824 — 1898) создаёт один из самых известных образов надежды в истории европейской живописи. Точнее это даже не одна картина, а две с одинаковым названием, написанные с разницей в один год (в 1871 — 1872 гг.). Взглянем на первую из них, на которой перед нами предстаёт обнажённая Аллегория надежды (рис. 170). На картине мы видим сидящую нагую деву с живым ростком в руке. Она не льёт воду из амфоры и ей не сопутствует птица или бабочка, но здесь в не меньшей степени, чем на картах Таро, можно почувствовать торжество жизни над силой разрушения.

Справа в верхней части картины мы видим сокрушённую башню или храм, а по обе стороны от аллегорической фигуры обнажённой можно различить пару кладбищ с крестами. Вокруг торжествует смерть и беды, выпущенные на волю Пандорой. Множество крестов за спиной прекрасной девы — это умершие возможности, а также аллегория прошлого — Триумф Времени и Смерти. Но в руке надежды росток, который был отобран путём гибели сотен других — дабы жизнь продолжалась. Надежда не продуктивна, но она оправдывает то, что происходит и позволяет с этим смириться, не сломившись морально, тем самым делая ситуацию приемлемой. Надежда — это то чувство, которое позволяет нам несмотря ни на что ощущать присутствие Жизни, побеждающей Время, Смерть и Отчаяние.

¹ Цит. по: http://www.lib.ru/POEZIQ/POUP/pope_opyt.txt

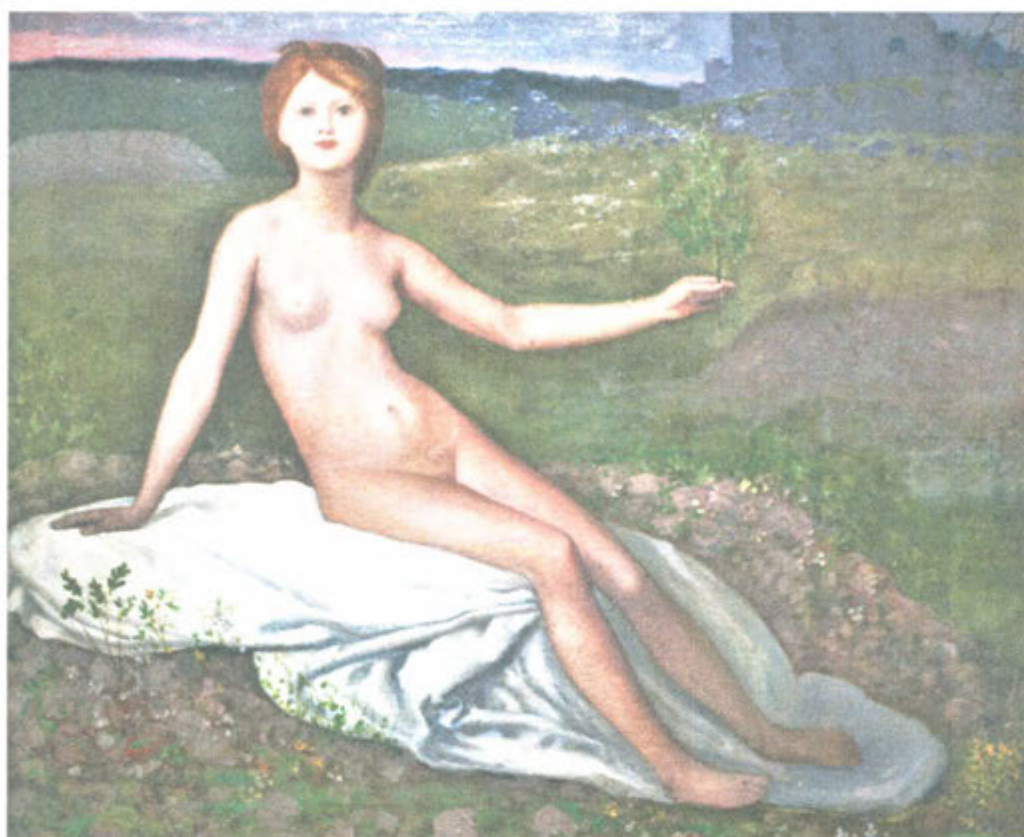


Рис. 170

В современной нам философской мысли интереснейшую концепцию истины¹ и надежды предлагает французский мыслитель Ален Бадью. В книге «Апостол Павел. Обоснование универсализма» (*Saint Paul. La fondation de l'universalisme* — 1997 г.) он утверждает, что наиболее радикальным и выдающимся решением Св. Павла было вынесение истины за пределы мира — т.е. концепция принципиальной недоказуемости истины. Если истину можно чем-то доказать — то это не истина, так как она зависима от тех источников, при помощи которых она была доказана. Универсальная же истина основана лишь на декларации её субъектом, а универсальность субъекта проявляется лишь в декларировании такой универсальной истины. Круг замыкается и становится альтернативным, параллельным кругом, по отношению к колесу Сансары, колесу Бытия (Аркан X): он вращается в ином измерении и ином пространстве.

Напомню, что карта «Звёзды» является третьим Арканом последнего из септенеров. Эту же роль в первых двух седмицах выполняют Арканы «Императрица» и «Колесо Фортуны». И если «Колесо Фортуны» демонстрировало перед нами механику мироздания в субъективном ключе (по принципу «это не "Я", значит это внешний мир»), то в Аркане «Звёзды» появляется «иная сцена» — универсальный, истинный мир, вынесенный за пределы негативно определяемого мира (т.е. мира, как того, что не есть «Я»). Этот новый мир устанавливает парадоксальные отношения между субъектом и Универсумом.

¹ Артур Уэйт писал, что семнадцатая карта Таро олицетворяет собой именно истину, а не надежду.

В Аркане «Императрица» субъект мог лишь раствориться в мире (объединиться с ним в порыве Любви), в «Колесе Фортуны», напротив, герой карты определял мир, как то, что им самим не является, но в Аркане «Звёзды» мы видим уникальную ситуацию отсутствия как обезличивающего единства, так и множественности брэнного мира: мир истины основывается лишь на том, что субъект декларирует истину этого мира, в то время как тот, кто декларирует такую истину (лишь фактом её декларации), становится универсальным субъектом, причастным миру этой истины! Третий Аркан Таро воплощал собой Единство, десятый — множественность десяти тысяч вещей, семнадцатый же Аркан — это то, что превосходит любую множественность, не являясь единством.

Множественен мир или един — не имеет значения, когда в него добавляется нечто, не являющееся им (как истина, которая ни на чём не основана). Такое абсолютное Событие делает мир избыточным по типу: «бесконечность + 1». Это не единство и не множественность, так как «+ 1» превосходит любую множественность. Т.е. истина такого рода изменяет логическую структуру самого мира, а это значит, что в таком мире можно функционировать по другим законам. Универсальность же истины выражается в возможности «благовествования» (в терминологии Св. Павла). Это значит, что субъект истины говорит о своей истине в модальности тотальной доступности её каждому иному субъекту. Именно недоказуемость и тотальная доступность истины, делает её универсальной — ей может воспользоваться каждый, а тот, кто избирает роль этого «каждого», кто вступает с этой истиной в диалогическое провозглашение перестаёт быть лишь тем или иным конкретным индивидом, но превращается в универсального субъекта. Основать своё мировоззрение на такой истине, которую ничем нельзя доказать, возможно, а это значит, что такая истина реальна в том смысле, что она способна менять сложившуюся ситуацию и даже более, наделять субъекта универсальными (т.е. внешними относительно него же самого) чертами. Это и позволяет ему утвердиться в пространстве третьего септенера Таро — в седмице, далёкой от индивидуального начала.

Вот они — универсальная истина и универсальная надежда, которыми можно пользоваться в современной жизни. Трактованное в такой манере христианское вероучение следует признать актуальным в наши дни как никогда прежде. Естественно, я пересказал мысль Алена Бадью исключительно в свете тарологической проблематики, а он, будучи атеистом, трактовал труды Апостола Павла буквально — исходя из возможностей современного философского аппарата, а не привязываясь к религиозной традиции их прочтения. Но если в этих источниках можно вычитать и выстроить на их основе концепции, которые возможно использовать в современном нам мире, и они будут помогать людям жить, то значит эти тексты живы и по-прежнему несут в себе *веру, надежду и любовь*.



Теперь обратимся к каббалистическому символизму букв иврита, приписываемых оккультными традициями семнадцатой карте Таро.



Рис. 171

Во французской школе такой буквой является *Пэй* (рис. 171). На Древе Жизни путь *Пэй* находится между сфирот *х'Од* и *Нэцах* (между Славой и Вечностью), то есть пролегает между двумя противоположностями: рассудочной сферой Меркурия и чувственной сферой Венеры. Однако, в отличие от катастрофы «Башни», которая занимает этот же самый путь в английской версии, Аркан «Звёзды» французской традиции решает конфликт противоположных начал мирно. Адепту, идущему под сенью «Звёзд», следует лишь положиться на свою интуицию в выборе *или/или* и тогда выбор будет сделан без кровавых жертв и потерь шестнадцатого ключа Таро. Три великих ступени — три горизонтальных Аркана французской системы, не хуже английской образуют собственную уникальную логику восхождения, свои три акта великой мистерии. Это «Звёзды», «Отшельник» и «Император»: принятие мира и себя в мире (XVII), уединение от мира (IX), исполнение своего долга во имя мира (IV). Таким образом, достойным править этим Царством оказывается лишь тот, кто прошёл первые две ступени — очищения и уединения.

Гематрия буквы *Пэй* (рис. 171, слева) равна **80**, а в её конечной форме (рис. 171, справа) — **800**. В кириллице **80** — это числовое значение буквы «П» (Покой). Слово «покой» — одно из лучших определений базового состояния семнадцатой карты Таро. Эта карта есть *покой*, *надежда*, а также, *чистое созерцание*. В французском языке **80** произносится как *quatre-vingts* (т.е. четыре раза по двадцать), а двадцатый Аркан — это карта воскрешения и возрождения. Конечно, карта «Звёзды» не сможет проделать с нами ту же операцию, что осуществляет Аркан «Суд/Ангел», но в каком-то смысле образы карты «Звёзды» оказывают возрождающее действие (радости и надежды), о чём я ещё скажу буквально через несколько строк. В Библии **80** — это число лет Моисея на момент Исхода. В фигуре Моисея, представшего перед фараоном с требованием отпустить иудеев из рабства, слились воедино все надежды и чаянья народа Израиля. Нельзя не вспомнить и о радостном восклицании начальных строк **восьмидесятого** Псалма: *«Радуйтесь о Боге, помощнике нашем, воскликните Богу Иакова, — возьмитесь за псалом и дайте тимпан, псалтирь приятную с гусями! Затрубите в новомесячие трубою, в знаменательный день праздника вашего...»*.

Что же касается английской системы соотнесения карт и букв иврита, то с Арканом «Звёзды» произошёл один важнейший инцидент, который я бы хотел осветить в самом конце данной главы — по этой причине

кроулианское соответствие данной карты с буквой Хэ(й), целесообразно рассмотреть там. Здесь же остановимся на стандартном для Герметического Ордена «Золотая Заря» отношении между Арканом «Звёзды» (или «Звезда», как он там именуется) и буквой Цади.

Двадцать восьмой путь Древа сфирот, соответствующий букве Цади, идёт из мира богини любви и красоты Венеры — сферы Нэцах и направляется в сторону сферы Йесод, мира астрологической Луны с её образами, сновидениями и фантазиями. Но что же это за пленительные образы возникают на пути Цади? Несмотря на Нэцах в виде точки-источника, и значительную роль сексуального начала в сфере Йесод, эти образы лишены открытого эротизма, хотя в них он и может присутствовать, но не является обязательным. Обязательным в них является то, что они увлекают за собой, ввысь, в чистое созерцание, не обещая при этом ничего взамен.

Каждому из нас хоть раз в жизни доводилось пережить момент, когда мы осознавали, что все наши чаянья рухнули, как в Аркане «Башня», и надеяться не на что. И в этот самый высший пик отчаянья, мы вдруг видели какой-то совершенно простой образ — поднимающийся на Востоке диск раскалённого дневного Светила, пробуждающий своими лучами природу от сумрака ночи или яркие огни ночного города, парка аттракционов или фейерверка. Эти огни могли преобразить ваше душевное состояние в один момент, и вы забывали о всех своих горестях, отсутствии возможных перспектив, забывали кто вы и где вы и погружались в чистое созерцание образа или музыкальной пьесы. Этот возникший словно из неоткуда поток омывал вашу душу и она, очищенная, замирала в предвкушении чего-то, лежащего за пределами нашего понимания. Огни фейерверка, приковывающие наш взгляд или яркий луч Солнца, прорезающий грозовые тучи, не сулят нам избавления от наших скорбей и не обещают, что наша судьба отныне сделает поворот в сторону бесконечного счастья. Но, бессознательно, мы словно верим в обетования этих знаков и для нас данные образы становятся спасительной ложью, позволяющей вернуться в мир и снова жить и бороться в нём.

Теперь обратимся к астрологическим параллелям. Согласно системе Освальда Вирта этот Аркан соответствует знаку Рыбы и не только потому, что на первой версии классической иконографии данного Аркана можно найти изображение рыбы, плещущейся в воде. Кроули однажды обмолвился, что *«Рак относится к прошлому, Скорпион к настоящему, а Рыбы к будущему»*¹, а как нам уже удалось установить в самых первых Триумфах «Луна» могла означать прошлое, а карта «Звёзды» — будущее. В таком случае кажется убедительным соотнести «Луну» со знаком Рак (тем более, что он там действительно представлен), а «Звёзды» — с Рыбами. Знак Скорпион же Вирт атрибутирует Аркану «Башня» — конфликтному противостоянию настоящего, разрывающегося между прошлым и будущим.

¹ Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 107.



Аркан «Звёзды» — *III Millennium Tarot* (2000 г.)



Рис. 172

Английская школа соотносит карту «Звёзды» с Водолеем Зодиака, что вполне логично вытекает даже из самого базового изображения Аркана. Два потока, изливающихся из двух амфор звёздной девы, прекрасно коррелируют с символикой этого знака. А то, что на семнадцатой карте Таро перед нами также предстаёт аллегория вечной юности можно связать с античной традицией видеть в Водолее Ганимеда, вечно нестареющего виночерпия Олимпийцев. В работе «Зодиак и Таро» автор «Таро Тота» писал: «Сам знак обозначает водоноса. В прошлом астрологи считали Сатурна управителем этого знака, но современные учёные, изучающие этот вопрос, склонны отдавать это место Гершелю, Урану. Однако некоторые удачные соображения есть и в пользу Сатурна, вот одно из них: февраль является самым пассивным, безжизненным месяцем, также в это время идут самые сильные дожди, смягчающие землю для пахоты. Это отсылка к легенде о потопе. Земля — это ковчег, в котором зёрна сохраняются от разрушительных элементов во время разгара их буйства. Этот ковчег также символически представляет женщину, а потоп — околплодные воды»¹.

Французы же предпочитают соотносить семнадцатый Аркан с Меркурием — живой субстанцией алхимиков, соединяющей то и это. Кроули полагал, что: «Меркурий реагирует на внешнее воздействие, как флюгер, что весьма отличается от принятия и отражения пассивных планет. Другими словами, он не изменяется под влиянием знаков, а скорее особым образом проявляет себя в каждом отдельном случае»². Действие Аркана «Звёзды», как и Меркурия, всегда различны, но тем не менее если быть внимательным и настойчивым можно уловить этот тонкий оттенок, который данный Аркан способен привнести в любую ситуацию нашей повседневной жизни. Параллель с планетой Меркурий представляется убедительной ещё и по тому, что согласно французской системе Аркан «Звёзды» приравнивается к каббалистическому пути Пэй, который устремляется в меркурианскую сферу х'Од.

Теперь перейдём к анализу карты Освальда Вирта из «Таро средневековых рисовальщиков» (рис. 172). На этот раз художник очень интересно подходит к решению окантовки карты. В её левую часть вплетены вольно представленные версии простой³ и конечной⁴ формы буквы

¹ Алистер Кроули «Зодиак и Таро». Цит. по: Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 527.

² Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 175.

³ См. над голубой звездой слева, а справа — зеркальное отражение этой буквы.

⁴ См. под голубой звездой слева, а справа — зеркальное отражение этой буквы.

Пэй, а правая сторона окантовки является зеркальным отражением левой. Это может вызывать ассоциации с зеркальным обращением имени Ева в «Аве!» которым ангел приветствовал Богородицу, а также указывать на противоположное действие струй двух разных амфор нимфы источника, представленной на самом изображении карты. Из важных символов, на рисунке Вирта мы видим бабочку, сидящую на цветке на заднем плане картины. В греческом языке *психе́* — это одновременно душа и бабочка или мотылёк. *«Бабочка Психеи опустилась на венчик цветка и наслаждается приятным ароматом тонких чувств, прояснённых умом, которому удалось избавиться от всего грубого и низменного»*¹ — так описывает эту сцену сам автор колоды.

Главным же нововведением, отражённым на этом изображении, являются золотая и серебряная амфоры, из которых дева льёт воду. Из серебряного сосуда (сосуда Луны) она поливает землю, оживляя всё живущее на ней, а содержимое золотого сосуда (сосуда Солнца) изливает в воду, которая начинает клубиться. Это мёртвая вода, иссушающая всё живое. Однако без этой мистерии смерти и возрождения, невозможна никакая духовная трансформация. По этой причине за спиной девы (т.е. с той же стороны, где находится серебряная амфора) мы видим лишь робкие начатки роста трав и цветов, в то время как перед ней (со стороны золотой амфоры) нам предстаёт полностью раскрывшийся цветок и бабочка на нём. Цветку необходима бабочка, а бабочке необходим цветок: иначе погибнут оба. Это приоткрывает перед нами ещё одну идею данного Аркана — тотальную связанность всего живого.

Звезду, сияющую в сонме звёзд над головой обнажённой девы, Вирт называет «звездой Иштар» — светилом богини любви, плодородия, но и богини распри в аккадской мифологии. Вирт пишет, что утром Иштар воинственна и дика, но вечером её нрав сменяется лаской и спокойными раздумьями. Лишь она способна пробуждать в чутких сердцах такое виденье мира, которое раскрывает в самых обычных вещах подлинное совершенство и красоту. Слово пытаюсь вторить этому зову прекрасноликой богини, Освальд Вирт в своём описании изображения на Аркане «Звёзды» воссоздаёт поэтичную картину. Он пишет: *«Нас окружает глубокая тьма, но когда мы поднимаем глаза к небу, то видим там сияние Звёзд. Этот небесный свет воодушевляет нас и не даёт нам почувствовать себя покинутыми, ибо это сами боги, которых в древности называли "сияющими", присматривают за нами с высоты. Они направляют нас и помогают свершиться нашей судьбе...»*².



Теперь, наконец, настал тот момент, когда следует обсудить изменение каббалистических соответствий в кроулианской колоде Таро: то, чем они были вызваны и как это можно истолковать в наши дни. Всё началось в далёком 1904 году в Египте. Алистер Кроули, согласно его автобиографии,

¹ О. Вирт. Таро магов. С.164.

² О. Вирт. Таро магов. С.162—163.



Via Tarot: The Path of Life (2002 г.)

Предлагаю взглянуть на одну из самых уникальных версий Аркана «Звёзды». С одной стороны, эта карта возвращает нас к традиции древнейших Арканов ручной работы, когда на карте изображалась юная дева и Вифлеемская звезда. С другой же стороны, на рисунке из *Via Tarot* мы видим как звёздная дева шествует по радуге — т.е. по тверди небесной, «отделившей воды от воды» во Второй день творения. Этим устанавливается связь с истолкованием данного Аркана в колоде Эттейллы (именующегося там «Небеса»). Помимо прочего, радуга символизирует также и надежду — завет между Богом и человеком. В центре небесного храма сияет звезда Бабалон, указующая путь к истинной воле кроулианской традиции. Но самая важная параллель здесь с картой «Звезда» из Таро Германа Хайндля, так как на обеих картах мы видим деву, омываемую небесными водами. Только если у Хайндля эти воды были реализованы через образ горного ручья, то в случае с *Via Tarot* они представлены эманациями духовной энергии, изливающейся с невыразимых высот. Так всего несколькими штрихами авторам *Via Tarot* удалось связать воедино множество ранее обособленных традиций воплощения этого Аркана.

находясь в Каире получает откровение в виде трёх глав «Книги Закона» — текста, ставшего основой для религиозно-философского течения *Телема*. В «Книге Закона», посвящённой в основном мистическим и философским аспектам бытия, относительно соответствий букв иврита и карт есть всего одна фраза, но она поменяла очень многое в системе Таро. Вся проблема возникла из-за того, что таинственный голос Айвасса, «диктовавший» Алистеру Кроули его откровение, произнес: «*все старые буквы в моей Книге верны, но "Цади" — не Звезда*»¹. Это можно расшифровать так: все каббалистические соответствия между буквами иврита и картами Таро, принятые в системе Герметического Ордена «Золотая Заря» (которой тогда пользовался Кроули), являются истинными, кроме одного *Цади* — не «Звезда».

После продолжительных сомнений и поисков Алистер Кроули решил, что буква *Цади* («рыболовецкий крючок») — должна соответствовать карте «Император» («ловцу людей»), а карте «Звезда» он отдал «женскую» букву Тетраграмматона — т.е. *Хе(й)*. Об этой замене и тех механизмах, которые сподвигли Кроули принять такое решение можно подробно прочитать у самого автора в «Книге Тота». Однако, несмотря на смену соответствий, номер Аркана Кроули не поменял, и «Звезда» осталась семнадцатым ключом Таро (имея при этом в соответствии пятую букву иврита и гематрию 5), а «Император» остался четвёртым ключом (имея в соответствии восемнадцатую букву иврита и гематрию 70). Всё это я привел лишь для наглядного опровержения мнения тех, кто говорит, что в колоде Кроули всё сделано предельно лаконично и ясно, в отличие от французской системы Таро.

На самом деле это всё было настолько не ясно, что Алистер Кроули даже сам периодически путался в новорождённой перестановке. Для подтверждения вышесказанного достаточно лишь внимательно перечитать «Книгу Тота». Но это не значит, что я отвергаю перестановку, осуществлённую Кроули или считаю её необоснованной. Предпринятые им изменения имеют определённые исторические предпосылки. Так, к примеру, в самом раннем полном списке соотнесения Арканов Таро и букв иврита, который был приведён Куром де Жебеленом в «Первобытном мире» встречаем: *Хе(й)* — «Звёзды», *Цади* — «Император». Список был составлен «графом де М.» (возможно, де Молле), и представлял собой обратную последовательность от современной — т.е. *Алеф* — это последняя карта Таро («Мир»), а *Тав* — первая («Дурак/Шут»). Таким образом из всего списка с кроулианской системой у де Молле совпадают только две карты «Император» и «Звёзды», но зато действительно совпадают!

Что же касается Древа Жизни, то тут при кроулианском прочтении «Император» — четвёртый Аркан по счёту (если не считать безномерного «Дурака/Шута») — оказывается почти в самом низу Эц а'Хаим, а семнадцатая карта «Звёзды» (в его колоде — «Звезда») — взмывает почти в самый верх, нарушая общую логику восхождения/нисхождения по

¹ В подлиннике так: *All these old letters of my Book are aright; but ז is not the Star.*

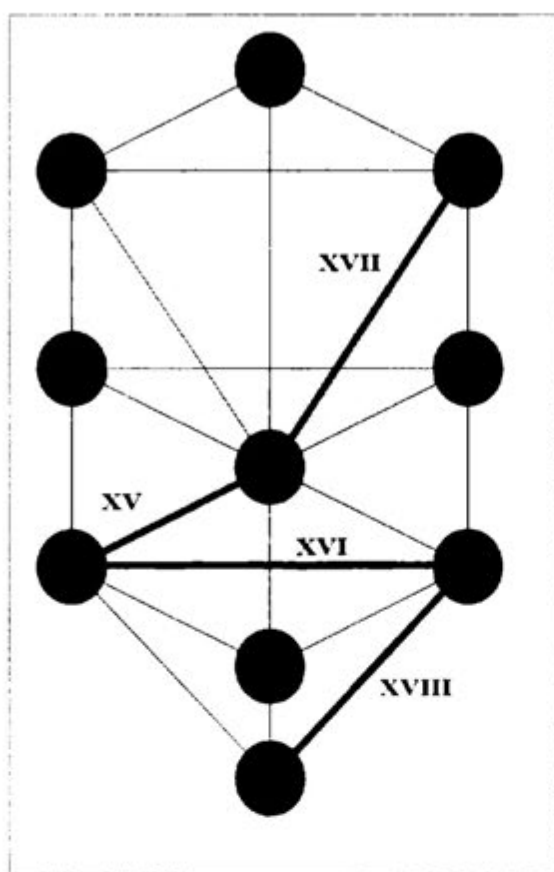


Рис. 173



Рис. 174

путям Святого Древа. Впрочем, такая позиция для карты «Звёзды» чисто интуитивно представляется мне обоснованной и в чём-то даже более предпочтительной. Приведу один интересный пример. В этой книге я рассматриваю всего четыре первых Аркана третьего септенера. Так вот, если взять диспозицию этих карт в соотношении с путями Святого Древа каббалистов, то мы получим уникальный путь — «королевскую дорогу» к миру высот от самых тёмных уголков бездн (рис. 173).

Путь *Куф* (Аркан «Луна») ведёт нас от нижней из сфирот — Мальхут сразу в Нэцах. Путь *Пей* (Аркан «Башня») направляет наши стопы из Нэцах в х'Од. Следующая дорожка — путь *Аин* (карта «Дьявол») возвышает нас из х'Од до уровня Тифэрэт — т.е. центра Древа. И, наконец, благодаря кроулианской перестановки Аркана «Звёзды» мы взлетаем по пути *Хе(й)* из Тифэрэт выше Бездны — прямо в святилище мудрости — в сифру Хокма. Так всего посредством четырёх Арканов, идущих по нумерации подряд (XV—XVIII) в системе Алистера Кроули можно подняться до небес и увидеть «Звёзды», а главное — небесную богиню, изливающую с безграничной любовью к миру свой полуночный свет.

Если взглянуть на семнадцатую карту «Таро Тота», то нельзя не прийти в восторг от образа богини Ньюит, который породила фантазия художницы Фриды Харрис (рис. 174). Сохранив все детали классической иконографии ей удалось создать принципиально иную карту. Вместо картины умиротворяющего покоя марсельских колод, здесь перед нами будто открывается завеса и мы можем лицезреть мистерию космического масштаба: пласти-

ку танца обнажённого тела звёздной богини и динамику вращения планет, словно бегущих вслед за ней. Здесь всё то же самое, что было у Вирта и, одновременно, всё иное. Как и у Вирта центр композиции — это нагая дева с длинными волосами. Как и у Вирта символом возрождённой души здесь оказывается бабочка, порхающая над цветком (см. справа внизу). Как и у Вирта над головой звёздной девы сияет восьмилучевая звезда: у Вирта — звезда Иштар, у Кроули — звезда Бабалон — той самой богини, которую мы встречали в Аркане «Вождение». Как и у Вирта перед нами два сосуда — золотой и серебряный — из которых нимфа или богиня льёт содержимое на землю и в воды. На карте у Кроули этот процесс усилен тем, что Нюит льёт воду из золотой чаши на саму себя.

В самом центре внизу карты в «Таро Тота» появляются кристаллы горного хрусталя, один из которых присутствовал в Аркане «Дурак/Шут» как символ чистоты и непорочности. А на заднем плане мы видим огромную планету, указывающую на множество миров, в отличие от единого мира в картах прошлого. Таким образом несмотря на, казалось бы, незначительные изменения в символике относительно более ранних колод, у Харрис/Кроули получился фактически новый Аркан. Однако по странному стечению обстоятельств, карта, на которой впервые изображена концепция многомирия, разных галактик, разных мирозданий, не получила наименования «Звёзды», а карта Вирта, в которой доминирует старая идея единой Истины, именуется как раз «*Les Etoiles*» — во множественном числе.

Впрочем, это не единственный исторический парадокс, связанный с данным Арканом. Переставив карты «Император» и «Звезда» местами, во имя соблюдения указания в тексте «Книги Закона», Кроули так и не удалось выполнить требование таинственного вестника богов Айвасса в полной мере. Ведь путём простой перестановки букв загадку: «*все старые буквы в моей Книге верны, но "Цадди" — не Звезда*» решить попросту невозможно! Если у нас есть 22 Аркана и 22 буквы, и мы знаем, что двадцать одна буква иврита точно соответствуют положению относительно двадцать одной карты Таро, а лишь одна из букв (*Цади*), не соответствует одной из карт — («Звезде»), то логически эту задачу решить нельзя.

Однако, подойдя к этой проблеме серьёзно, можно предложить несколько вполне правомочных решений. Первое из них таково: несмотря на слова «*все старые буквы в моей Книге верны...*» поменять какую-то букву со «злополучной» *Цади*, что и сделал сам Кроули. Второе возможное решение, на мой взгляд, не менее убедительное чем первое — предпочесть французскую (более древнюю) школу английской: т.е. понять слова Айвасса как метафору, что существует верный порядок букв и Арканов, но понять какой из них верный, поможет буква *Цади*. Там, где она «*...не Звезда...*», там и Истина. Понятно, что это предположение является определенной натяжкой в корректной интерпретации священного текста, но оно ничуть не в меньшей степени нарушает сказанное Айвассом, чем то, что сделал с колодой Таро сам отец-основатель Телемы. Третья версия решения этой проблемы самая лаконичная. Дело в том, что согласно описанию Кроули — он слышал лишь голос, и писал своё откровение со слуха. Таким образом «не Звезда» может записываться, как это принято в современной

научной литературе относительно целого ряда терминов — т.е. писать их в виде негативного наименования: к примеру, «Не-звезда» или даже так — "Звезда". Тогда слова *«все старые буквы в моей Книге верны ...»* можно было бы понять буквально.

Но зачем могло быть нужно изменять «Звезду», на «Не-звезду»? Мы узнаем об этом обратившись к последней возможной версии решения мистической загадки из откровения Кроули. Данное решение не нарушает общей стройности колоды, складывавшейся на протяжении многих веков, и точно соответствует высказанному Айвассом требованию. Дело в том, что если замена соотношения буквы Цади и какого-то из Арканов приводит к неизбежному нарушению завета: *«все старые буквы в моей Книге верны...»*, то нужно просто переименовать сам Аркан «Звезда». Но зачем переименовывать Аркан, который уже 500 лет (на момент откровения Кроули) просуществовал с таким названием? А тут то и «зарыта собака». Только понимание того, **зачем** нужно переименовать Аркан «Звезда» и, самое сложное, **какое** новое имя ему нужно наречь даёт ключ к вхождению в самое сердце телемической доктрины.

В прошлые века, когда безраздельно господствовало христианское учение, звезда была только одна — это Вифлеемская звезда, о восьми лучах, возвещавшая миру надежду возрождения и очищения от первородного греха. Если человек добивался самореализации как христианин, то эта самореализация воспринималась во многом как воплощение этических идеалов жизни самого Христа. Вспомните хотя бы слова апостола Павла: *«...не я живу, но живёт во мне Христос...»* (Гал.2:20) или одну из самых популярных религиозных книг в истории Европы «О подражании Христу» (*De Imitatione Christi*) Фомы Кемпийского, где эта идея утверждается напрямую. Так что эталон, образец — звезда прошлого эона — в мире авраамических религий была единственная — Иисус Христос. Но в XX веке всё изменилось: философы констатируют кризис метанарративов, физики предлагают гипотезы множественных Вселенных, а оккультисты провозглашают начало новой эпохи (нового эона в терминологии Алистера Кроули), отменяющей сведение всего и вся к единой Истине. В таком контексте старое наименование данного Аркана, отсылающее к единой и вечной Истине единого мира, более не актуально. Семнадцатой карте Таро необходимо иное название, соответствующее современной культурно-исторической ситуации. Но, если в новом эоне нужно обязательно переименовать Аркан «Звезда», почему Айвасс не сказал об этом прямо и не указал какое именно наименование должна носить теперь эта карта, а, вместо этого, предложил Алистеру Кроули сложнейшую головоломку? Всё очень просто: на самом деле, Айвасс точно указал, что нужно сделать с Арканом «Звезда» и сделал это прямо в самом начале «Книги Закона» и даже странно, что сам Кроули этого не заметил.

В первой главе «Книги Закона» читаем: *«Каждый мужчина и каждая женщина — это звезда»*. Эта фраза стала одной из самых известных цитат телемического корпуса книг и одной из визитных карточек этого учения в целом. «Книга Закона» объявляет каждого автономной и уникальной звездой. Теперь в небесах светит не одна, и даже не две и три

звезды, а бесконечное множество. Вот почему сказано: «*все старые буквы в моей Книге верны, но «Цадди» — не Звезда*» — так как теперь Цади — это «**Звёзды**». В новом эоне каждый имеет возможность самораскрытия своей внутренней звезды, каждый может стать «центром» Вселенной, так как у Вселенной нет центра или периферии — она бесконечна. А то, что раньше именовалось «Христом во мне» (вспомните Св. Павла) и знаменовало собой морально-этическую ось мира — земного и божественного, в Телеме превратилось в Хадит — «*пламя, горящее в каждом сердце человеческом, и в ядре каждой звезды*».

Водительство свыше осталось, но стало индивидуализированным. — можно даже предположить, что каждую из звёзд (мужчину или женщину) ведёт свой личный Хадит, а все эти звёзды находятся в параллельных мирах. В новом эоне каждый должен со-творить свою Вселенную, обзереваемую со своей уникальной точки зрения — единственной подлинной точки нашей идентификации. Всё может быть у человека заимствованным, кроме нашей уникальной точки зрения в пространственно-временном континууме. Она не может быть продублирована или повторена. Такая дублировка либо нарушит временную границу, либо пространственную. Так что осознание этой уникальности и дарит возможность достижения не только физической неповторимости этого взгляда, но и психической — осмысленной нами в контексте идеи «*сотворения новой Вселенной*».

Человека, заместившего Бога в центре мироздания, встречаем и на карте «Звезда» из Таро Акрона (рис. 175). Вместо пирамидона, олицетворявшего первый холм суши, центр мира, из которого началось его творение, мы видим голову женщины. Её тело по грудь погружено в материю, оно скованно причинно-следственными связями, но её голова свободна, а взор устремлён в будущее, и она смотрит туда с надеждой. На её голове разместились огромный жук. Это жук-геркулес (*Dynastes hercules*) из семейства дупляков — один из самых крупных видов жуков на планете Земля. Несмотря на грозный вид, он безопасен для человека и его можно даже держать дома в качестве питомца. Замена классического образа бабочки на жука, представляется вполне оправданной, так как процесс трансформации жуков из личинки через окукливание в зрелую особь (имаго) близок тем процессам, что происходят с бабочкой (по крайней мере в том виде, в котором это может интересоваться таролога). Но помимо



Рис. 175

вышесказанного, здесь мы имеем дело с заменой эстетики прошлого зона (бабочка) на новую эстетику (жук). Кого-то такой жук может испугать, но для другого он покажется прекрасным. От общей эстетики, мы перешли к эстетизации индивидуального характера, такой, которая более не ориентируется на какой-то единый эталон, а обращает свой взгляд внутрь — в поисках света *йехиды*, своей собственной звезды.

Но почему же для выражение идей нового зона потребовались такие изменения именно в Аркане «Звёзды»?¹ Да потому, что именно с этого Аркана начинается строительство новой космогонии — и если звезда для нас — это Христос, то это он взойдёт как Солнце-мира в девятнадцатой карте Таро и именно он будет отсутствовать в Аркане «Луна», умерщвлённый в пятницу вечером и покинувший свод небесный, когда разорвалась завеса в храме... А «Суд/Ангел» — будет судом, который измерит всех этической моделью Христа, измерит всё и вся судом Вечности («Мир»). Но если мы принимаем новую модель индивидуации, то «Луна» и «Солнце» — будут частями **нашей внутренней психической жизни**, хотя и частями несоизмеримо превосходящими Эго, но такими, которые имеют всё же некоторую индивидуальную окраску, так как сопряжены с нашей психической жизнью. Тогда «Суд/Ангел» («Эон») и «Мир» («Вселенная») станут Арканами вновь перерождённого мироздания, выстроенного нового и уникального взгляда на мир, сориентированного на ось *Эго-Самость*, когда Эго достигает высшей самореализации за счёт небольшого смещения от центра — так как там (в сердце нового мира) должен воссиять свет Самости, Хадит — *«пламя, горящее в каждом сердце человеческом, и в ядре каждой звезды»*.

Всё это принципиально отличается от доктрины христианства прежде всего тем, что в данном случае Богом становится каждый полностью реализовавший себя человек — каждый имеет возможность, говоря языком апокрифических Евангелий, стать равноправным «братом Христу». Имея личный, непосредственный контакт с божественным — человек не заменяет себя этим внешним-духовным, но выдерживает в противостоянии с ним огромное напряжение, дабы добиться равновесия внутреннего мира и мира внешнего. Каким бы огромным не казался мир Бога, должно установиться равновесие Бога и Человека и это не умалит Бога, так как он бесконечен (настолько же, насколько может быть бесконечен и каждый из нас).

Причём под равновесием Бога и Человека я понимаю не знак равенства, но взаимодействие — воздействие, приносящее изменения в двухстороннем режиме: не только от Бога к Человеку, но и от Человека к Богу. А тот, кто может повлиять на Бога — уже влияет на всю Вселенную, и уже является её строителем, хотя бы и в какой-то малости. Ведь что есть малость? С чем её нужно соотнести, когда не будет эталонов и лекал, а будет лишь бесконечная история самораскрытия нас, Бога и Мира? Вот вам прекрасный пример того, как управлять Вселенной, «не привлекая

¹ Напомню, что ни замена изображений, ни переименование карт в «Таро Тота» у Кроули не сопровождалась более ни какими каббалистическими инверсиями. Все прочие карты, кроме «Звёзды» (и, вынужденно, «Императора»), следуют в строгом соответствии с теми принципами, которые были характерны для французской и английской систем Таро.

внимания санитаров» или, по крайней мере, не привлекая его чрезмерно.

Думаю, теперь читателю понятно, почему истолкование нового названия этого Аркана как «Не-звезда» тоже может иметь место. В современном нам мир Аркан «Звезда» перестал быть атрибутом христианского обетования, он больше не есть ни надежда (как христианская добродетель), ни звезда волхвов. Вифлеемская звезда не просто обещала нам рождение Мессии, она указывала на факт его рождения — т.е. она обращала души праведников в радость, так как означала **исполнение** того, что ранее лишь ожидалось. «Не-Звезда» (или Аркан «Звёзды») более не выполняет этих функций. Эта карта воплощает собой «искры бытия» — они могут погрузить нас в самозабвенное созерцание, очищающее и успокаивающее, но **не дающее никаких обетований** и никаких гарантий. Этот ключ Таро сродни искусству: оно заставляет нас радоваться или плакать, но не обещает нам улучшить нашу жизнь, решить все наши проблемы или обзавестись удачным знакомством. Всё это мы будем решать сами, но флёр «Звёзд» завораживает и позволяет на миг спокойно вздохнуть, и этот миг, как правило, оказывается решающим для нас. Или как писал поэт:

*«...кто пристрастился к мороку земли,
Скорбит, что он растает без следа.
Фантомы звёзд, сияющих вдали,
Баюкает стоячая вода...
Не вверх смотри, а внутрь, — ўзришь: там
Звезда видна!»¹*



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: сон и его откровения; идеал, к которому стремится жизнь; эстетика; культ прекрасного; надежда; жизнерадостность; идеализация реальности; поэзия; изящные искусства; сострадание; невинность; молодость.

¹ А. Кроули «Звезда видна» в переводе Анны Блейз. Цит. по: <http://www.weavenworld.ru/C33/I144>

Дополнительные амплификации к Аркану «Звезда»:

Нардо ди Чоне (*Nardo di Cione*) «*La Madonna del Parto*» («Мадонна Родов») — XIV в. (рис. а). Данная картина композиционно очень близка к самым ранним изображениям на картах Таро (особенно к эстетике колод *Visconti Brera-Brambilla*, *Visconti Cary-Yale*) и к Аркану «Звезда», в частности. Как пишет коллектив исследователей в книге «Страдающее Средневековье»: «"Мадонна Родов" — это не только визуальное воплощение богословской доктрины, но и "инструмент" исцеления, образ на стыке между верой и магией»¹. К картинам-артефактам такого типа можно отнести известные одноимённые работы Антонио Венециано (XIV в.) и Пьеро делла Франческа (XV в.), к которым женщины того времени обращались как к магическим инструментам с целью исцеления от бесплодия или для облегчения родов.

Росселло ди Якопо Франки (*Rossello di Jacopo Franchi*) «*La Madonna del Parto*» («Мадонна Родов») — XV в. (рис. б). Полог, который придерживают ангелы, напоминает звезду, красующуюся над нимбом Мадонны. В её одеянии присутствует пояс, как на Аркане «Луна» из колоды *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*, а в руке она держит книгу — основной атрибут карты «Папесса». Книга в левой руке и жест правой руки Богоматери, указывающий на её чрево — это визуальная форма иносказательного выражения первых строк Евангелия от Иоанна «И Слово стало плотью» (Λόγος σαρξ ἐγένετο).

Я уже неоднократно обращался к параллелям между символикой Аркана «Звезда» и Иисусом Христом (Вифлеемская звезда, надежда на Спасение, Искушение и т.д.). Для подкрепления такой аналогии считаю необходимым привести фрагмент изображения из текста *Holkham Bible* (Англия, ок. 1320 — 1330 гг.). На этой миниатюре мы видим, как молодой Иисус черпает воду из источника (рис. в). Не имеющая половых признаков фигура молодого Иисуса ни в коей мере не нарушает традицию того, что на всех Арканах «Звезда» изображена женщина, а не мужчина. Возможно, такие иллюстрации из быта Святого Семейства могли оказать определённое влияние на формирование амплификационного ряда семнадцатого Аркана Таро.

¹ Зотов С. О., Майзульс М. Р., Харман Д. Д. Страдающее Средневековье / С. О. Зотов, М. Р. Майзульс, Д. Д. Харман — М.: АСТ, 2018. — С. 208.



Donc eut d'auant la duec pu
 chier e out ce puer oukès l
 aige ne pl estoit de .xv. an
 ne de x apur valier amanger

Qui comiēt l'ostre de seir l'la



АРКАН XVIII

ЛУНА, СЕЛЕНА, СУМЕРКИ,
ОТРАЖЁННЫЙ СВЕТ



«Луна и лунная сфера». Yale. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. MS 425. detail off. 305v. The Fouquet Missal. Bourges (ок. 1470 — 1475 гг.). В руках Луны видим рог и факел, как у Сатаны на карте «Дьявола» из Таро «Золотой Зари» в версии Израэля Регарди. Внизу картины изображены плывущие корабли, так как считалось, что путешествия по воде находятся под покровительством лунной сферы.



Душа больна, — и пусть не столь жестоко
Хворать и выздоравливать в бреду, —
Я погружаюсь в опий и бреду
Искать Восток к востоку от Востока.

Я много дней страдаю на борту
От боли головной и от горячки,
И сил, чтоб выносить мученья качки,
Должно быть, никогда не обрету.

Презрев устав космического круга,
По шрамам золотым свой путь продлив,
Я грежу, что в приливе есть отлив
И наслаждение — в ганглиях недуга...

Но механизм несчастья таков,
Что вал не совершает оборотов, —
И я плыву меж смутных эшафотов
В саду, где все цветы — без черенков.

Вхожу, на произвол судьбы оставлен,
В сплетённый сердцем кружевной узор.
Мне чудится: в моей руке топор,
Которым был Предтеча обезглавлен.

Я, заточённый, сизнова плачу
За всё, что прежде натворили предки.
Мои больные нервы — в тесной клетке,
Я в опий, словно в ямину, лечу.

На зов его, не говоря ни слова,
В прозрачные спускаюсь погреба,
И вот луна восходит, как Судьба,
И ночь алмазами искрится снова...

*Альваро де Кампос (Фернандо Пессоа)
«Курильщик опиума»
в переводе Е. Витковского*

Ключевые слова:

- неопределённость
- непостоянство
- инволюция
- регресс
- яды (духовные и физические)
- видение мира в ложном свете
- возможность заблудиться в поисках истины
- восприятие ситуации сквозь призму своих страхов и комплексов
- самообман
- невидимые пути
- тайные враги (как правило, внутренние)
- помрачение рассудка
- приписывание своих недостатков или достоинств другим людям
- отсутствие целостного взгляда на мир
- иллюзия двойственности
- наша неосведомленность о своих глубинных внутренних побуждениях, которые могут скрытно управлять нами; бездна бессознательного, затягивающая в свои омуты



Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Цади* (между сфирот Нэцах и Йесод)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Куф* (между сфирот Нэцах и Мальхут)

Гематрия буквы Цади: 90 и 900 для конечной формы.

Гематрия буквы Куф: 100

Астрологические соответствия:

Гуайта и Вирт — Рак, созвездия Малого и Большого Пса (а также активное влияние Луны); Папюс и Г.О.М. — Водолей; Рудникова — Водолей; английская школа — Рыбы.

Параллели в психологии и науке о человеке:

- проекция, как собственная (перенос своих неизвестных сознанию качеств на других людей), так и чужая (перенос кем-то из окружающих людей своих теневых качеств на нас)
- негативный материнский образ
- галлюцинации

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- Антон Павлович Чехов «Палата №6» (1892)
- Алексей Николаевич Будищев «Кошмар» (1895)
- Фернандо Пессоа (*Fernando Pessoa*) стихи, написанные под псевдонимом Альваро де Кампос/Альвару де Кампуш (1914 — 1935)
- Франц Кафка (*Franz Kafka*) «Замок» (1922)

- Федерико Гарсиа Лорка (*Federico García Lorca*):
«Луна восходит» (1921 — 1924),
«Луна и смерть» (первая половина XX в.).
- Говард Филлипс Лавкрафт (*Howard Phillips Lovecraft*):
«Морок над Инсмутом» (1931),
«Сны в ведьмином доме»/«Кромешные сны» (1932),
«В стенах Эрикса» (1936) — в соавторстве с Кеннетом Дж. Стерлингом.
- Умберто Эко (*Umberto Eco*) «Остров накануне» (1994)

Параллели в трудах мыслителей:

- Томас де Квинси (*Thomas de Quinsey*) «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1821 — 1822)
- Говард Филлипс Лавкрафт (*Howard Phillips Lovecraft*) «Сверхъестественный ужас в литературе» (1925 — 1927/1933 — 1934)
- Стивен Кинг (*Stephen King*) «Пляска смерти» (1981)
- Жан Бодрийяр (*Jean Baudrillard*) «Симулякры и симуляции» (1981)
- Фёдор Андреевич Селиванов «Ошибки. Заблуждения. Поведение» (1987)
- Натан Шварц-Салант (*Nathan Schwartz-Salant*) «Чёрная ночная рубашка» (2007)
- Кеннет Грант (*Kenneth Grant*) — почти всё творчество автора, отражающее мировоззрение теневой стороны реальности (вторая половина XX — начало XXI вв.).
- Умберто Эко (*Umberto Eco*) «История уродства» (2007) — энциклопедия под редакцией У. Эко
- Александр Александрович Вихман «Лживость в структуре интегральной индивидуальности» (2011)
- любая ложная концепция, иллюзия, обман

Параллели в живописи:

- Себастьяно Риччи (*Sebastiano Ricci*) «Селена и Эндимион» (1713)
- Иоган Генрих Фюссли (*Johann Heinrich Füssli*) картины из серии «Ночной кошмар» (ок. 1781 — 1791)
- Уильям Блейк (*William Blake*) «Геката» (1795)
- Франсиско Хосе де Гойя (*Francisco José de Goya*) «Сон разума рождает чудовищ» (1797)
- Ричард Косвей (*Richard Cosway*) «Геката» (конец XVIII — начало XIX вв.)
- Фернан Кнопф (*Fernand Khnopff*) «Покинутый город» (1904)
- Рихард Эльзе (*Richard Oelze*) «Ожидание» (1935 — 1936).
- Ганс Рудольф Гигер (*Hans Rudolf Giger*) женские образы из «Некрономикона» (1975)
- Сергей Михайлович Поляков «Лабиринт» (2004)¹

¹ Картину можно найти на сайте <https://artnow.ru>

- Константин Вангелович Качев «Лабиринт» (2006)¹
- Юрий Владимирович Сизоненко «Лабиринт» (2008)
- Тони Пекораро (*Toni Pecoraro*) серия офортов с изображениями лабиринтов (конец XX — начало XXI вв.)
- Мария Анатольевна Михальская «В лабиринте ночных кошмаров» (XXI в.)

Параллели в скульптуре:

- Саркофаг с изображением мифа о Селене и Эндимионе из Нью-Йоркского музея Метрополитен (начало III в. н. э.)
- Фрэнк Оуэн Гери (*Frank Owen Gehry*) «Рыба» Барселона, Испания (1992)
- Михаил Михайлович Шемякин:
«Кибела» (1993),
«Дети — жертвы пороков взрослых» (2001).
- Питер Коглер (*Peter Kogler*) *spatial-illusion* — эксперименты с архитектурным пространством/инсталляции, меняющие представление о реальности (р. 1959 -)
- Давид Черны (*David Černý*):
«Метаморфозы» (2007),
«Памятник Голему» (2010).
- Анна Паркина «*Thick Steam Above The Wing Of A Sparrow*» (2009)
- любые «временные» скульптуры из песка или льда
- образы Селены в скульптуре
- образы Гекаты в скульптуре

Параллели в архитектуре и природных памятниках:

- перевернутый дом (довольно распространённый аттракцион)
- зеркальные лабиринты (довольно распространённый аттракцион)
- лабиринты и сложные сети коридоров
- любые заброшенные здания
- Национальный парк Горбеа (*Gorbea Natural Park*), Испания, между провинциями Алава и Бискайей
- *Piedra Tosca Park* работы архитектурного бюро *RCR Arquitectes* Жирона, Испания
- Фрэнк Оуэн Гери (*Frank Owen Gehry*):
Танцующий дом в Праге (1994—1996) — совместно с Владо Милуничем,
Музей Поп-Культуры в Сиэтле (2000),
The Weatherhead School of Management в Кливленде, Огайо, США (2002),
Музей *MARTa Herford*, Германия (2005),
Marqués de Riscal Hotel в Эльсьего, Испания (2006),
Центр здоровья мозга Лу Руво в Лас-Вегасе, Невада, США (2009).

¹ Картину можно найти на сайте <https://artnow.ru>

Параллели в музыке:

- Арнольд Шёнберг (*Arnold Schoenberg*) «*Pierrot lunaire*» (1912) — весь цикл целиком
- Ян Сибелиус (*Johan Sibelius*) «*Tapiola*» (1926)
- Джордже Энеску (*George Enescu*) фортепианный квартет № 2 ре минор, Op. 30 (1943 — 1944) — первая часть
- Мортон Суботник (*Morton Subotnick*) «*Silver Apples of the Moon*» (1967)
- Харрисон Пол Бёртуистл (*Sir Harrison Paul Birtwistle*):
«*Pulse Shadows*» (1996),
«*Night's Black Bird*» (2004),
«*The Corridor*» — опера (2009).
- Ольга Нойвирт (*Olga Neuwirth*): «Шоссе в никуда/*Lost Highway*» — опера (2002 — 2003)
- Тристан Мюрай (*Tristan Murail*) «*Terre d'ombre*» (2003 — 2004)
- Александр Марсович Хубеев «*Somnambulicq*» (2013)

Параллели в кинематографе:

- Роберт Вине (*Robert Wiene*) «Кабинет доктора Калигари» (1920)
- Бернардо Бертолуччи (*Bernardo Bertolucci*) «Луна» (1979)
- Роман Полански (*Roman Polanski*) «Горькая луна» (1992)
- Джон Карпентер (*John Carpenter*) «В пасти безумия» (1995)
- Дэн Айрлэнд (*Dan Ireland*) «Весь огромный мир» (1996)
- Джефф Ренфро (*Jeff Renfroe*) и Мартейн Торссон (*Marteinn Thorsson*) «Версия 1.0» (2004)
- Гильермо дель Торо (*Guillermo del Toro*) «Лабиринт фавна» (2006)
- Кристоф Ган (*Christophe Gans*) «Сайлент Хилл» (2006)
- Майк Флэнеган (*Mike Flanagan*) «Окулус» (2013)
- Джерард Барретт (*Gerard Barrett*) «Разум в огне» (2016)
- Деклан Дэйл (*Declan Dale*) «Дочь Бога» (2016)



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «[В ответ на ваше вопрошание к Аркану "Луна"] картинка отвечает вам: "Вы подчинены Иерархическому Закону; вы не имеете прав на свет из Первоисточника; он отпускается вам ближайшей иерархической инстанцией; будьте довольны своей порцией света, вы, которые падением добровольно погрузили себя в иллюзорный план размножения бинеров"»¹. Это приводит к плачевной ситуации: «чуть мы хотим выпрямиться во весь рост, как наталкиваемся на стеснение; чуть мы хотим развернуться в своем ликовании, как она ("Луна") не даёт нам простора; чуть мы хотим сосредоточиться на жизненном настроении, она грозит нам удушением»², погружая в омуты неопределённости и отдавая нас в руки наших открытых врагов (волк) и ложных друзей (собака).

¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 389.

² Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 389.

Освальд Вирт: «Не правда ли, эффект, оказываемый на земные предметы лунным светом, сродни тому действию, что производит на наш интеллект свет нашего воображения? Фантазёр с чересчур развитым воображением видит все вещи в ложном свете. Очарованный Гекатой, он отворачивается от поэтического мерцания звёзд, чтобы сосредоточить своё внимание на причудливой игре света и тени, порождаемой обманчивым лунным сиянием. В метафизике он измышляет ошибочные теории, основанные на иллюзорных противопоставлениях, оптическом обмане ума. Он превращает в объективные категории добро и зло, бытие и небытие, попадая таким образом в ловушку дуализма, который делает невозможным сколько-нибудь здоровое восприятие реальности»¹.

Нина Рудникова: «В психической атмосфере создаётся иллюзорная картина, к которой тянутся из низших слоёв людские сознания, покидающие таким образом своего истинного Спасителя. Астральный мир Земли наполнен подобными образами (ложных) богов, сотворённых людьми и напитаемых их Психической энергией. Эти образы крепнут и разрастаются, поглощая психические и эфирные тела людей, устремлённых к ним осью воли. Сознание, прикреплённое к этим образам, как бы слепнет и неспособно к дальнейшей эволюции. А так как ничто не стоит на месте, то вместо эволюции происходит инволюция сознания, выражающаяся в фанатизме, нетерпимости и враждебности ко всему, что не направлено на астральную картину его божества»². По причине господства иллюзий и суеверий, «целью современных посвященных школ является стирание в сознании людей печати грехопадения, то есть восстановление непрерывности сознания, восстановление следующей из него связи между земными мирами, овладение непрерывностью действия творческой силы и возвращение человечеству тех знаний, которыми оно естественно владело до срыва своего сознания»³, что готовит людей к этапу, когда: «останется или пробить крышу, или снова опуститься в низшие слои под власть созданных человечеством иллюзорных представлений. Пробить крышу — это значит отлепиться от Земли, из рыбы стать птицей и направить свой полёт в неизвестность, имея опору лишь в самом себе»⁴.

Валентин Томберг: «Итак, картой Восемнадцатого Старшего Аркана Таро "Луна" нам непосредственно предлагается тема регрессивного движения, в противоположность жизни. Она является антитезой Семнадцатого Аркана, "Звезды". Ибо если последняя пробуждает идеи, чувства и импульсы воли, относящиеся к эволюции жизни и сознания, в плане их бесконечного *развития*, то первая пробуждает идеи, чувства и импульсы воли, относящиеся к *инверсии* эволютивного движения жизни и сознания, т.е. к их *свёртыванию*, остановке движения и движению вспять»⁵. Такая духовная инверсия и движение вспять чреваты иллюзиями и предубеждениями. «Человек предубеждённый таким образом, начинает

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 171.

² Н. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта С. 295.

³ Н. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта С. 290.

⁴ Н. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта С. 300.

⁵ В. Томберг. Медитации на Таро С. 439 — 440.

видеть в чём угодно лишь проекции первичных элементарных импульсов собственной природы: наслаждение (Фрейд), стремление к власти (Ницше, Адлер), материальные и экономические интересы (Маркс). Проекция земного элемента человеческой природы на ночное светило — аналог нравственного сознания — вызывает затмение»¹.



В этой заключительной главе данной книги я постараюсь вскрыть все опасности Аркана «Луна», а также продемонстрировать те сокровища, которые он может дать для духовного опыта человека. Ведь не бывает Арканов плохих или хороших — они просто несут в себе определённый концепт, причём не только умозрительную идею, но прежде всего живую экзистенцию самой реальности, от которой мы не имеем права просто отмахнуться. Каждый Аркан представляет определённый аспект мироздания — и мы должны исследовать его со всей объективностью, дабы научиться понимать, а значит и проживать его как свой опыт, но не становиться при этом его пленниками и тем более жертвами. Особенно актуально данное предостережение именно для карты «Луна», так как это один из самых опасных Арканов колоды Таро.

Изучив множество книг, а также личных точек зрения практиков о восемнадцатом Аркане, я пришёл к выводу, что когда речь идёт именно о самой его сути (о том опыте, который он несёт, а не об абстрактных идеях), то почти ничего позитивного о нём ещё никто не сказал. Естественно, я имею в виду мнения авторитетных мастеров Таро, а не популярные брошюры, предназначенные для развлечения, в которых часто эвфемизируется вообще всё. Но, несмотря на пиетет к авторам, работы которых я читал, а также на уважение к опыту мастеров Таро, с которыми мне довелось общаться лично, я всё же попытался отыскать то, чем может быть ценен Аркан «Луна», и мне кажется, что я это нашёл. Нашёл то, в чём заключается его ключевая роль в процессе сотворения нового мира в душе каждого ищущего человека. Но всему своё время, и для начала постараемся рассмотреть этот Аркан в исторической перспективе.



«Луна» — это Аркан невидимых пут, которыми оплетён, словно паутиной, весь наш подлунный мир, и не случайно на самой древней из сохранившихся карт (колода *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*) изображена дева с полумесяцем в одной руке и с поясом в другой — т.е. с тем, что связывает, стягивает, опоясывая нас (рис. 147в на стр. 286). Впрочем, такое изображение не оказало какого-то существенного влияния на становление традиционной композиции этой карты и кануло в Лету, не отразившись более ни в одной классической колоде. А на рубеже XV — XVI вв. (т.е. на самом раннем этапе формирования Таро) уже рождается на свет классическая иконография Аркана «Луна», которая

¹ В. Томберг. Медитации на Таро С. 463.

послужила основой для подавляющего большинства последующих версий этой карты на многие века, вплоть до наших дней. Она знакома каждому по колодам марсельской традиции, О. Вирта, А. Уэйта, А. Кроули и др.

Взглянем на это изображение (рис. 176)¹. На данной карте можно отыскать практически все фигуры будущей «Луны» марсельского Таро, а ведь перед нами колода, созданная почти на два столетия раньше²! Помимо образов, ставших впоследствии традиционными (двух башен и выползающего из воды рака), на этом рисунке мы видим доминирующую на небе Луну, закрывающую своим диском стоящее за ней Солнце. Это значит, что мы видим здесь не лунную ночь, а солнечное затмение — очень нехорошее знамение в традиции древних. Вот где кроется негативное значение восемнадцатой карты Таро: на Аркане «Луна» лунный диск — это не «малое светило», которое ночью даёт нам возможность хотя бы косвенно увидеть лучи Солнца (через его отражение), а сила, которая становится между нами и Солнцем — дурман, который скрывает от нас свет дня. Это метафора помрачения рассудка, проклятья. Это недобрый знак, в самых разных культурных традициях, в том числе и на Руси (достаточно вспомнить эпизод с солнечным затмением из «Слова о полку Игореве»).

Внизу карты из *Cary Sheet Tarot* можно наблюдать берег озера, а в воде — крупного рака. Зодиакальный Рак — это астрологическая обитель Луны. Рак и Луна имеют долгую совместную историю. Так согласно «Иконологии» — одной из важнейших книг по эмблематике эпохи позднего Возрождения и раннего барокко, автором которой является Чезаре Рипа (1555 — 1622) и Луна, и рак/краб символизируют *непостоянство*. Примечательно, что в то время в Европе краб и рак практически отождествлялись (зодиакальное созвездие Рак часто изображалось в виде краба, а латинское слово *Cancer* обозначает и то, и другое существо). Такое смешение имеет отношение и к картам Таро. Так, к примеру, во многих современных колодах (*Barbara Walker Tarot* и др.) можно встретить изображение краба, а не рака. И, следует признать, что такое отождествление имело фатальное значение для последующей традиции



Рис. 176

¹ *Cary Sheet Tarot*.

² Нет здесь лишь собаки и волка, воющих на Луну, которые найдут своё пристанище на карте «Луна» с изданием в 1659 г. колоды Ж. Нобле.

интерпретации этого Аркана. Найдя на изображениях рака, многие исследователи Таро решили, что он есть лишь астрологическое соответствие Луне и не более того. А значит он может легко быть заменён на краба, также являющегося символом знака *Capser*. Но так ли это? Попробуем с этим разобраться подробнее, обратившись к традициям европейского оккультизма.

В большинстве европейских эзотерических школ, в том числе и французской, имеет большое значение *стратификация миров* (оккультистами французской школы Таро обычно используется термин *иерархия*). К этим мирам относятся: Мир Природный, Мир Человеческий и Мир Божественный. Так вот, на карте «Луна» из *Cary Sheet Tarot*, на мой взгляд, изображено именно три мира: **Мир Природный** — озеро, растения и рак; **Мир Человеческий** — башни вдали за озером; и **Мир Божественный** — солярное светило на заднем плане карты. В этот божественный мир нам возбраняет вход Луна, закрывающая от нас Солнце. Важно, что на этой карте изображён рак, а не краб — так как в этом Аркане представлена идея *инволюции*, а рак, согласно распространённому мифу, всегда движется назад. Он пятится в воду, сбегая от **Божественного** Мира, через **Человеческий** в **Природный** вместо того, чтобы двигаться из Мира **Природного** через **Человеческий**, к **Божественному** свету Солнца. Так что рак на карте «Луна» — это не просто астрологический символ, а ещё и аллегория *реверсивного движения* — аллегория инволюции — движения в ложном направлении.



Плутарх — свидетель народных суеверий античности — соотносил Луну с богиней Персефоной и утверждал, что на Луне живут умершие люди. По Плутарху Луна — своего рода «перевалочный пункт» на пути к Солнцу, где обретаются высшие души. Но те души, что привязаны к своей телесной оболочке слишком сильно, остаются на бесцветных и пустых лунных полях, пока не растворятся как тени. Согласно этой легенде астральные остатки от телесной оболочки у мудрых растворяются быстро и отпускают их дух лететь к свету свободно, но привязанные к телу души тех, кто был поглощён биологической жизнью растворяются долго — практически вечно, не позволяя духу взмыть к высшему светилу.

Итак, Луна по представлениям античности — это царство полусмерти/полужизни, полудуховности/полуматериальности, территория тотальной неопределённости, или как писал Чезаре Рипа — непостоянства. Любопытен эпизод из рыцарской поэмы «Неистовый Роланд» (1516 — 1532) великого Лудовико Ариосто, где обезумевшему герою Роланду его ум возвращает преданный Астольф, отправившись на Луну на крылатых конях и найдя интеллектуальное тело Роланда именно там. Интеллектуальное тело (самоосознание) в этом произведении представлено в виде жидкой субстанции, запечатанной в сосуде с информационной надписью (как в картотеке), кому оно принадлежит.

Как бы это ни казалось наивно в наш век нанотехнологий, но разве это не гениальное в своей простоте прозрение о сущности человеческой

психики? Прозрение относительно контейнирования психического материала и относительно утраты сознательного разума в недрах непостоянного бессознательного бытия? Такие вершинные произведения литературы как «Божественная комедия» Данте, «Триумфы» Петрарки, «Неистовый Роланд» Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Тассо и т.д. при внимательном чтении дают подчас больше ценной информации о сущности Арканов Таро и гранях нашей души, чем десятки научных работ современных авторитетных специалистов.

Согласно философу-неоплатонику Ямвлиху, Луна, как и у Плутарха, является местом обиталища душ, где они ожидают своего *перерождения*. Ввиду популярности учения неоплатоников в эпоху формирования карт Таро, следует обратить на это представление особенное внимание. А что, если на карте «Луна» изображено именно *перерождение*? Но как же это назвать, если душа человеческая перерождается в членистоное (рака)? Разве это не инволюция? Разве не путь в ложном направлении?

Таким образом, опасность «Луны» можно сформулировать ещё точнее и определённое. Это *опасность заблудиться* и возродиться не в виде божественного Духа Солнца следующего Аркана (XIX), а в виде элементарного Духа Земли (или, скорее, стихии Воды, если принимать во внимание рака), — то есть навеки погрязнуть в болотистых топях Аркана «Луна». В какой-то мере это можно соотнести с понятием *низшего* и *высшего* бессознательного из поздних работ К.Г. Юнга, а также с концептами *Ид* (Оно) и *Супер-Эго* (Сверх-Я) в трудах З. Фрейда.

«Солнце» — есть высшее бессознательное (аналог *Супер-Эго*), а «Луна» — низшее бессознательное (аналог концепции *Ид* в школе психоанализа). Так что, пожалуй, главная опасность «Луны» в том, что можно запутаться и принять любые проявления, находящиеся за гранью человеческого *Эго*, за манифестацию высшего мира и выбрать низшее бессознательное (как более близкое и понятное) в качестве цели для своих стремлений, не осознавая, что это путь инволюции — т.е. антипуть. Следуя в этом направлении, есть все шансы опуститься до животного состояния — причём даже не до уровня млекопитающего, но до уровня холодного и скользкого рака — до уровня дна, где уже ничего не видно вокруг, где мир ограничен тиной и илом. Однако, цель развития человека (если она вообще существует) должна быть, как мне представляется, совершенно в ином. Хотя бы в том, чтобы обрести целостный, более широкий взгляд на вещи. А для этого сначала нужно подняться на уровень солярной силы ясности и понимания. И для этого нужно превзойти своё замкнутое «Я», но не регрессивно, а прогрессивно.



Ещё одно интересное свойство Аркана «Луна» — отсутствие целостного видения ситуации. Этот Аркан *разделяет общую картину реальности на уровни, части, отделы*. Окультист Г.О.М. называл это **Иерархическим Законом**. Наиболее наглядно действие таких принципов можно наблюдать на примере метафоры *лабиринта*. Из такого лабиринта очень сложно вый-

ти, и кто знает, что поджидает нас за углом? Есть ли из него вообще выход? Или то, что мы принимаем за выход из лабиринта, является входом в ещё одну, более глубокую и тёмную его область?

Лабиринт круглой формы наиболее тонко отражает сущность Аркана «Луна», так как он соответствует ей сразу по нескольким параметрам: с одной стороны, проводит разделение, мешая восприятию мира, как чего-то целостного (круг, разделённый на ходы и тоннели), с другой стороны, он очень напоминает собой мандалу, тем самым создавая иллюзию достижения высокой и священной цели, неоправданно заменяя собой Аркан целостности «Солнце». Ещё более точной метафорой, при помощи которой можно приблизиться к пониманию Аркана «Луна» является зеркальный лабиринт, где реальный мир растворяется в отражениях и отражениях отражений. Такой лабиринт разделяет, но не даёт возможности сориентироваться в том где, что и как разделено.

В 1939 году классик литературы ужаса Говард Филлипс Лавкрафт в соавторстве с начинающим писателем Кеннетом Дж. Стерлингом опубликовал рассказ «В стенах Эрикса». В этом небольшом произведении перед читателем предстаёт великолепная метафора опасностей транспарентности — невидимый лабиринт, выполненный из неизвестного материала, который не даёт никаких бликов, который невозможно поцарапать или каким-то иным способом пометить. Попадая в него — выбраться возможно лишь по случайности, а может и вообще невозможно. Авторы не дают однозначного ответа на этот вопрос, а герой их рассказа погибает в невидимых стенах так и не разгадав последовательность своих действий, которые привели его в сердце этого лабиринта.

Вывод данного рассказа очевиден: самый страшный лабиринт — это не мрачное подземелье минотавра, а полностью прозрачное пространство невидимых, но эффективно ограничивающих нас стен. В наши дни, как никогда прежде, такая метафора всё чаще и чаще перестаёт быть лишь иносказанием, а превращается в реальный кошмар современной нам жизни. Человек попал в лабиринт транспарентности, он сам следит за собой, делая информацию о себе всё более и более открытой и публичной, а пространство социальных сетей и блогов зачастую выступает в роли подлинных незримых и прозрачных стен нашего современного мира. Жизнь в XXI веке — это мир тотальной открытости, а значит, как полагал Мишель Фуко, тотального контроля. Это мир невидимых, прозрачных стен, которые нельзя обойти или сломать — так как не всегда даже удаётся вообще понять, что мы уже в стенах этого страшного лабиринта, который разделяет нас не только с окружающими людьми, но и отделяет нас от наших идеалов, ведёт туда, куда в нём есть проходы, а не туда, куда нам хотелось бы идти.

Чёткое разделение пространства карты «Луна» на иерархизированные уровни (миры) находим в Таро «1JJ» — интереснейшей колоде тридцатых годов XIX столетия (рис. 177). В композиции изображения выдержаны практически все соответствия с марсельской традицией. Здесь есть собака, человеческие постройки (башни), есть Луна и даже рак (в самом низу). Но в отличие от марсельских колод идея Аркана

«Луна» здесь доведена до предела наглядности. Вверху на карте мы видим романтическую сцену серенады трубадура своей возлюбленной. Этот певец любви одержим Луной — титанидой Селеной (как эту карту ещё иногда называют). Он уверен, что им движут самые возвышенные и романтические чувства, но нижняя часть карты приоткрывает нам завесу иллюзий и отвечает на вопрос о том, что на самом деле им руководит — банальный и механический в своей природе инстинкт размножения, ведь в нижнем отсеке карты (в «тёмном гроте души» этого менестреля) мы видим рака с двумя личинками.

Обратите внимание, как на этой карте чётко прорисована стратификация миров: нижний мир, очень ясно отделён от промежуточного человеческого и верхнего небесного мира, где сияет Луна. Только встаёт вопрос: а высший ли мир вверху этой карты, если именно Луна влияет на рака внизу? Если именно Луна и есть то, что движет раком (низшими инстинктами и бессознательными комплексами)? Быть может, Высшее следует искать совершенно в другом месте, а это лишь ещё один круг зеркального лабиринта? Ещё один его обман?

Таким образом, первая связь «Луны» и лабиринта устанавливается через идею разделения, расщепления целостного мира на коридоры, на бинеры (двойственности, оппозиции) или производные от них. И не случайно на большинстве карт «Луна» есть две башни и две собаки¹ — это намёк на сущность данного Аркана, который есть лишь отражение отражения — первичная иллюзия двойственности подлунного мира, препятствующая выйти к видению целостности.

Именно с идеей ложной целостности и связан второй аспект, по которому я отношу лабиринт как символическую фигуру к Аркану «Луна». Я уже упоминал, что круглый лабиринт похож на мандалу — символ единства мира. Кажется, что такой лабиринт может даже заменить её. Только вот сущность одного и другого символа фактически прямо противоположна. Мандала «Солнца» — это интеграция *всего и вся* в единый мир, в то время как лабиринт «Луны» — это дезинтеграция, ограничение и разделение, а значит — *ложность видения*, так как блуждающий в лабиринте не ведает, куда он идёт. И как «Луна иллюзий» на уже рассмотренных картах закрывала собой «Солнце истинного видения», таким же образом лабиринт может маскироваться под мандалу, и именно в этом и есть его главная



Рис. 177

¹ Или две личинки рака на карте из Таро «III».



Рис. 178

опасность: призрачными тенями обмана он закрывает от нас единство Света, Жизни, Любви и Свободы.

Утрата общего взгляда на вещи может казаться приобретением чего-то большего и это очень опасно. Лабиринт «Луны» — это страшная и смертельная паутина, в которой нас поджидают все наши нерешённые проблемы, наши комплексы и наши страхи, чтобы оплести нас тенётами кажущейся безопасности и ложной стабильности, а затем отравить¹. Ужас паутины «Луны» — это во многом ужас перед хтоническим женским началом, перед чревом Тиамат, что существовала ещё до рождения мира богов и героев. Обратную, тёмную сторону женственности могут иллюстрировать крупные пауки, которых мы подчас так боимся или просто брезгливо избегаем, ведь, как правило, это именно паучихи.

Попав в паутину своих страхов и комплексов, своих проекций и перекрёстных проекций, человек *теряется*. Ведь никто не сможет гарантировать, что мы выбираем тот или иной путь, руководствуясь сознанием, а не нашими глубинными страхами или животными желаниями. Где

уверенность в том, что мы движемся вперёд по зову высшего разума, а не только потому, что не хотим идти в иную сторону, куда мы идти боимся и куда нам должно идти по лестнице восхождения? Как на карте из колоды «1J», где герой-трубадур не понимает, что им движут вовсе не высокие, а самые обычные инстинктивные рычаги, что он марионетка «Луны», а не свободный творец своей жизни, так и мы можем просто не осознавать тех скрытых импульсов, что управляют нами во всех наших делах. Эта ситуация великолепно представлена в виде гротескного рисунка на карте «Луна» из колоды *Deviant Moon Tarot* (рис. 178).



Есть ещё один аспект восемнадцатого Аркана, который необходимо обсудить. Он связан с наименованием карты, а именно, с названием «Селена», которое можно встретить в колоде *Marseille Payen-Webb Tarot*. Так звали титаниду ночного светила в античной Греции. В своей книге «Греческие мифы» Г.Ф. Юнгер, рассуждая о природе титанов, приходит к весьма интересным выводам. Он пишет, что в отличие от свободных в сво-

¹ С отравлениями и ядами первым начал связывать действие этого Аркана Элифас Леви в середине XIX в.

их желаниях Олимпийских Богов, титаны тождественны тем силам, которыми они руководят. Так Аполлон — божество сознательного света, освещает то, что захочет, но Гелиос — титан солярного диска, неотделим от света Солнца и не свободен в своей воле. Он обречён вечно кружиться: ежедневно восходить из Океана и мчаться на Запад, чтобы вновь погрузиться во владения другого древнего титанического божества. Так что Селена — не обычная богиня Луны, но она, как титанида, сама скованна своими же возможностями и несёт пагубу даже тому, кого любит.

По одной из версий многоликого мифа об Эндимионе и Селене, лунная богиня, влюбившаяся в прекрасного юношу, сковала его вечным сном, дабы иметь возможность всегда целовать его. Но что такое вечный сон: иллюзия жизни или иллюзия смерти? Что иллюстрирует этот миф — иллюзию любви или иллюзию власти? На мой взгляд — и то, и другое, ибо титаны и титаниды при всей своей сокрушительной мощи скорее ближе к элементарным духам Средних веков, чем к блаженному смеху Олимпийцев, вкушающих амброзию в высшем мире. Миф о Селене и Эндимионе отражён в колодах Сицилийского Таро (рис. 179)¹. На карте мы видим, как лунная дева является, чтобы посмотреть на своего вечно спящего возлюбленного.

В свете мифа об Эндимионе становится ясно и то, почему на Святом Древе Аркану «Луна» отведён путь, идущий из сферы Нэцах (как в английской, так и во французской традиции). В английской школе — это путь *Куф* (идущий от Нэцах к Мальхут), во французской — это путь *Цади* (идущий от Нэцах к Иесод). О чем это может нам сказать? О том, что это Аркан безумного погружения в иллюзию. Или как описывал это А. Уэйт: «воображение, отделённое от жизни духа». Вспомните, что означает Семёрка Кубков/Чаш в Малом Аркане Таро (соответствующая водной стихии сферы Нэцах) — *иллюзии, обман*. А в «Таро Тота» Семёрка Кубков/Чаш и вовсе названа «разврат», как высшая форма утопания в самообмане. Семёрка Мечей в Малом Аркане (соответствующая воздушной стихии сферы Нэцах) тоже ничего доброго не сулит — это попытка самооправдания наших неосознаваемых низменных желаний (как



Рис. 179

¹ Колода «Lorenzo di Lorenzo» Tarocco Siciliano (XIX в.). В Сицилийском Таро сохраняется архаичная нумерация этого Аркана (т.е. он имеет семнадцатый номер).

на карте «Луна» из Таро «1JJ»). А так как в английской школе Аркан «Луна» соотносится с астрологическим знаком Рыбы (вода), а во французской школе с Водолеем (воздух), то параллель нужно проводить именно с этими водными и воздушными картами сферы-источника обоих путей (как пути *Цади*, так и пути *Куф*), а именно — Нэцах.

Образы, приходящие в голову человека, идущие от сферы х'Од через сферу Йесод, перерождаются в проекты и конструктивные идеи, подчас революционные, но всегда продуктивные. Образы, идущие от сферы Тифэрэт через сферу Йесод, становятся явлениями подлинного нуминозного духовного пути в высшей своей ипостаси — богоявлениями или собеседованием со своим Священным Ангелом Хранителем. Но образы, идущие от сферы Нэцах, обладают иной силой — силой притяжения и засасывания. Именно эти образы, преломляясь через сферу Йесод, так сильно способны увлечь и даже навсегда пленить человека. И когда их роль сводится лишь к тому, чтобы стать ступенью для достижения образов следующей сферы — Тифэрэт, то они необходимы и важны, но когда они становятся конечной целью — они заслоняют собой Солнце-Тифэрэт (как на карте «Луна из Таро *Cary Sheet*). Тогда это уже и есть то, что Алистер Кроули назвал словом «*debauch*», которое, кроме как существительное «разврат», можно перевести и как глаголы «портить», «искажать». Именно такое английское наименование он дал Семёрке Кубков/Чаш в своей колоде.



В моих изысканиях на тему пользы этого Аркана я пришёл к выводу, что сумеречный мир Аркана «Луна» — это первое и самое близкое средство для простого «человека земли», с помощью которого он может получить веру в то, что мир не исчерпывается материальной составляющей — в то, что мир глубже, чем он думал прежде. Или как говорит полночь в «Заратустре» Ф. Ницше: «*Мир так глубок, как день помыслить бы не смог...*». В тот миг, когда человек неожиданно понимает, что мир стал для него не местом обитания, но своего рода гробом, склепом, в который он замурован — он начинает судорожно искать выход. И первый выход из мира материи, мира Мальхут, который попадетсч человеку — это вход в мир «Луны». Это фантастика романтических новелл, современных фэнтези, нуар-готики, это мистические фильмы и необъяснимые явления природы. Сюда же следует отнести все типы даже самых вопиющих против здравого смысла суеверий: сонники, пасьянсы, вера в сглаз и порчу, в привидений и в полтергейст, а также в НЛО и неизбежное скорое пришествие Ктулху.

Казалось бы, чем это всё лучше экзотерических религий, которые в глубинном своём аспекте дают значительно более богатый, а главное более совершенный и проверенный веками опыт выстраивания отношений с духовным миром? Чтó наивная вера в «маленьких зелёных человечков» может дать сверх того, что дают общепринятые конфессии? Однако, на самом деле всё оказывается не так просто, ведь многие приверженцы экзотерических религий держатся за них как раз из-за того, чтобы оградить себя от реальности этого другого мира безумной «Луны». Вера в доброго

Бога, который всех спасёт и в то, что всё в мире сделано правильно и установлено с благой божественной целью, защищает этих людей от колоссального напряжения мира д^ухов, мира, в его противоречивой сложности, мира, который нельзя свести к простому постулату из катехизиса.

Человек, который в своей жизни хоть раз «видел призрака», даже если этому найдётся сотня реалистичных причин (от общей усталости, оптических искажений и до психического расстройства), имеет непосредственный опыт переживания потустороннего мира, а человек, который повторяет механистически зазубренную молитву, этого непосредственного духовного опыта, увы, не имеет. Но выход из оков материального мира чреват вхождением в ещё более страшный мир лабиринта «Луны». И тут я хотел бы задать вопрос: а смог бы человек, пребывающий в мире материальной реальности, получить сразу непосредственный опыт божественной экзистенции, миновав уровень «Луны»? Или он ослеп бы от света «Солнца» Божества?

Скорее всего, он вовсе не дошёл бы до солярного светила, а лишь создавал бы в своём уме его образы, лишённые жизненной силы. Однако, если случайно человеку удалось бы вырваться в свет «Солнца», миновав сферу «Луны», то мне кажется, что такой человек не просто был бы ослеплён лицезрением Божественного света, но не будучи подготовленным к этому, он ужаснулся бы этого света — так как такой свет показался бы ему крошечной мглой! А ведь определение света Бога в качестве *мглы крошечной* можно встретить в работах выдающихся христианских мистиков (в частности, у Иоганна Таулера). Божественное — есть свет интеграции, и если это свет, объединяющий все элементы и делающий их видимыми, то человек узрел бы посредством этого света в себе всё то, что он ещё не готов увидеть, то, чего он боится более всего в этой жизни. Человек сбежал бы от такого Бога, сказав, что этот Бог пытался превратить его в дьявола, не понимая, что божественный свет лишь *сделал явным то, что в нём пребывало и до этого*.

В противоположность «Солнцу», полумрак «Луны»¹ — это тот свет, что позволяет увидеть всё, чего мы так боимся не напрямую, но, как в платоновской пещере, через образы теней, и это помогает *постепенно* налаживать контакт со своей *тёмной половиной* (т.е. *Тенью* аналитической психологии). Впрочем, чаще всего это даже не контакт с единой Тенью, но контакт с целым спектром Теней (и тут нельзя не вспомнить такие гримуары как «Гоэтия», в котором таких теней-духов аж 72!). Есть не только личная наша Тень, но и Тени нашей культуры, Тени нашего времени, Тени локуса т.д. И все они должны быть интегрированы и очищены. Так что во имя подъёма к высотам Солнца-Тифэрэт прежде действительно требуется совершить нисхождение в обитель владычицы Луны — Прозерпины. Напомню ещё раз, что согласно представлениям древних, Луна — это царство мёртвых и именно туда лежит путь того, кто желает подняться к высотам Духа. А сторожевые башни, изображённые по двум сторонам большинства карт «Луна», — это порог между царством

¹ Одно из наименований восемнадцатого Аркана — «Сумерки».

Смерти (миром Луны) и царством земной жизни. Граница, пересекая которую, души либо нисходят для нового воплощения, либо восходят в обитель Луны к ожиданию своего перерождения.

Возможно, именно в тоске по «миру за пределами мира», по чему-то иному, чем обыденная реальность, многие люди, не проявляющие каких-то духовных качеств, смотрят мистические триллеры или читают фантастику. Их души жаждут прикоснуться к чему-то, что больше, чем их материальная оболочка: «ракообразный панцирь» их *Эго* желает разрушиться, так как через подобное чтение или обильный просмотр таких фильмов может произойти активация бессознательного содержания. Тогда границы *Эго* размываются, и человек попадает в переменчивый мир тотального метаморфизма «Луны».

Но что как не Солнце духовной самореализации толкает нас на этот опасный шаг? Что, как не *самостная ориентация*¹ ведёт человека к разрушению застывшего панциря его старого «Я»? Может в этом и есть благо Аркана «Луна»? В том, что «Луна» — это тоннель, переход к миру Духа, в том, что она всегда так близко, и каждый может получить её подлинный, увлекающий и ни с чем не сравнимый опыт. Ведь мир «Луны» — это безусловно реальный мир, возможно даже более реальный, чем тот, что в обыденной речи зовётся таковым. И именно своей сверхреальностью, именно своей манящей, словно пение сирен, красотой Аркан «Луна» может выманить человека из его «конуры», из его «старой маски» — тесной Персоны, ставшей для многих гробом.

Но опасность заключается в том, что человек может принять этот мир перехода за саму высшую реальность. Может принять отсветы «Луны», за свет «Солнца», отражение мира Духа — за собственно мир духовной реальности. И тогда, поплыв на пение сирен, человек неизменно разобьётся. Это значит на современном языке, что его *Эго* (лодка) разрушится и его личность пойдёт ко дну бессознательного (т.е. ввергнется в психотическое состояние). Он утратит своё индивидуальное «Я» и погрузится в пучину безумия. Но если вспомнить великий эпос Гомера, то из всей команды путешественников спасся в конечном счёте только тот, кто слышал пение сирен — Одиссей. Но чтобы послушать их голоса, ему пришлось приказать привязать себя к мачте своего корабля, а это значит, что когда человек имеет *точку опоры*, сокровенное зерно *йехиды*, внутренний стержень, который не растворится даже в «режиме воды», тогда он пройдёт через опыт «Луны» обогащённым и готовым предстать перед ликом «Солнца».

Главное же в мире «Луны» то, что он столь близко от нас, фактически он всегда рядом. Ведь не будем забывать, что согласно оккультному мировоззрению астральный план столь же реален, как и материальный мир и также относится к объективному миру, как и все карты третьего септенера Таро. Безусловно, мир Духа также всегда присутствует повсюду, но насколько сложнее распознать его знаки, чем те, что возвещают присутствие духов и теней из Аркана «Луна»! Во многих уголках современного мира — в заброшенных зданиях, природных

¹ Движение в сторону юнгианской Самости.



Рис. 180

парках (рис. 180)¹ или туманных чащах леса слышны отголоски архаичной власти Аркана «Луна».

Так, к примеру, дремучие и мрачные леса Финляндии до сих пор хранят живые легенды о Тапио — древнем местном лесном духе. Разве не пробуждаются в этих лесах *иные силы*, силы тревожные? Тревожные от того, что они не управляемы человечески рассудком; силы, которые не всегда можно понять, не говоря уже о том, чтобы навязать им какие-то этические нормы. Чтобы погрузиться в этот мир достаточно послушать великую симфоническую поэму Яна Сибелиуса «*Тапиола*» (1925 — 1926 гг.), посвящённую лесному божеству финского народа. Сибелиус, живописуя звуками причудливые мифические леса, очень тонко приобщает нас к образному миру Аркана «Луна», причём в его объективном (не позитивном и не негативном) аспекте. В «*Тапиоле*» видно, как постепенно тени лесных духов затягивают нас в свои сети, и краски лесного царства начинают тускнеть. До тех пор, пока мы не понимаем, что находимся уже в самом центре непроходимого леса, в самом сердце болота или топи, причём ночью и, главное, не одни, а в окружении всех своих страхов. Возможно, это лишь испытание, чтобы пройдя через все круги Ада, глубже ощутить всю красоту утреннего восхода Солнца. Но также возможно и то, что болота и топи не отпустят нас встречать дневное светило уже никогда.

Топи и болота — вот ещё один ряд амплификаций к Аркану «Луна». Несмотря на то, что образ болота подходит и к Тринадцатому Аркану «Смерть» — там он прежде всего был символом *гниения*, в Аркане же «Луна» он является метафорой *засасывания вниз* — в тёмный, нижний водный мир. И не случайно фигура заманивающей в своё болото лесной или водной нимфы насчитывает, пожалуй, не меньше веков в своей истории,

¹ Испания: Национальный парк Горбеа (*Gorbea Natural Park*).



Рис. 181

чем мифологема нисхождения в Гадес. В качестве иллюстративного примера этого важного для Аркана «Луна» образа может служить картина Г.Дж. Дрейпера «Водная нимфа» 1908 г. (рис. 181). Эта дева-обольстительница лежит не на водной глади чистого ручья, а поверх ужасной топи болота, заманивая беспечного странника или охотника на погибель.

Из таких топей подчас просто нет выхода, и это и есть основная опасность Аркана «Луна» — утратить своё «Я», разрушить старое *Эго* и не создать новое. И разве не страшный аспект юнгианской Анимы представлен в этой силе: будь то негативный материнский комплекс или комплекс расщепления Анимы на «белую» и «чёрную», всюду порождающий *бинеры*? И в том, и в другом случае в Аркане «Луна» присутствует женское начало — начало охранительное, ограждающее и сковывающее (вспомним пояс лунной богини из первой колоды Таро)¹. Это пассивное, затягивающее начало, как болото, из которого выбраться можно лишь утратив человеческий облик или говоря языком метафоры, превратившись во что-то, относящееся к нижнему миру, к примеру, в рака, изображённого на большинстве версий этого Аркана.

Двойная связь Луны с циклом рождения и с идеей утекания крови (души, силы человека)² — это древнейшая констелляция, относящаяся к самым ранним этапам формирования человечества, вытекающая из осознания первого цикла как такового: женского месячного менструального цикла, и его увязывания с лунным месяцем, полным циклом Луны. Во многих колодах на карте «Луна» можно встретить изображение капель крови, сияющих в изменчивом свете. В отличие от солнечного цикла,

¹ Это не значит, что данные черты типичны для женщин, но это значит, что традиционно в культурах многих народов эти качества считались «женскими», потому будем именовать их «женскими» условно.

² «Луна» — это также образ ведьмы или водяницы, ворующей у человека его силу, жизнь или даже его душу.

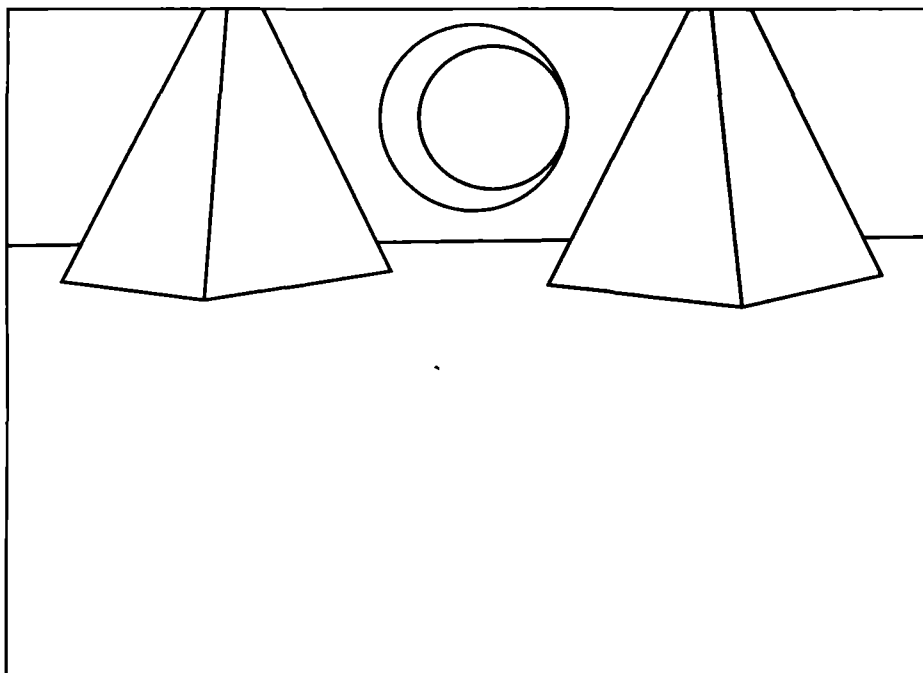


Рис. 182

лунный цикл прихотлив и непостоянен. Ведь Луна не только растёт, а затем убывает, но также и исчезает с небосклона полностью между периодом спада и периодом нового «рождения». Отсюда и проистекает базовая параллель к образу Луны — *непостоянство*.

Теперь предлагаю внимательно рассмотреть те детали композиции Аркана «Луна», которые я ещё не анализировал. Это две собаки (или собака и волк), а также две сторожевые башни, символизм которых не исчерпывается обозначением границы между миром живых и миром мёртвых. Начнем, пожалуй, именно с башен. Нина Рудникова — выдающаяся русская исследовательница Таро и ученица Мёбеса (более известного как Г.О.М.) пишет, что башни на Аркане «Луна» должны быть *усечёнными пирамидами*. Чтобы помочь вообразить такие башни, я попытался набросать их схематически (рис. 182)

С одной стороны, очевидно, что две башни — это те *бинеры*, которые порождает мир «Луны». Это иллюзорная противоположность, так как мир «Луны» — это отражение мира «Солнца». Но, с другой стороны, именно башни как *пирамиды, усечённые верхней границей карты* — это намёк на то, что там, вверху, выше, чем заканчивается карта «Луна», эти башни могут образовывать единую конструкцию (служа, к примеру, постаментом для небесного свода), просто она не видна нашему сознанию, пребывающему ниже мира Духа.

Такая интерпретация снова отсылает нас к *разделению*, к *преградам* для целостного видения, которые появляются в лабиринте и исчезают в мандале Солнца. Эту ситуацию напоминает пример из жизни К. Г. Юнга, когда он, поставив пальцы своей руки на стеклянный стол спросил своего собеседника: «*Как видятся пальцы в двухмерном пространстве стола — связанными или раздельными?*» — тот ответил: «*Раздельными*». «*Нужно иметь возможность видеть ещё в одном изменении (в данном случае в трёхмерном пространстве), чтобы*



Рис. 183



Рис. 184

понять, что пальцы — это всего лишь часть одной руки...» — заключил К.Г. Юнг, тем самым раскрыв для нас, по сути, тайну Аркана «Луна».

Две башни на карте «Луна» также как и пальцы из примера Юнга могут оказаться где-то объединёнными в нечто целостное, если мы посмотрим на них сверху, из мира Духа, из «четвёртого» или «пятого» измерения — того измерения, к которому нас ведёт тропа, через кровь и страдания Ада к миру «Солнца». Эти башни могут быть также символами внутренних маяков, ведь наше путешествие — это *путешествие по воде* (путешествие в «режим воды» Аркана «Луна»), и нам нужно знать, где берег, а для этого необходим маяк. Нам нужна цель, к которой мы могли бы двигаться, причём двигаться вперёд, а не оставаться навсегда в роли пятящегося рака, которого могут разорвать как Актеона его инстинкты, его «собаки». А ведь именно Лунная богиня Артемида натравила на Актеона собак, превратив его в животное.

Миф об Актеоне одинаково хорош и как иллюстрация действия Аркана «Папесса»¹ — как опасность преждевременного контакта с духовным началом; так и как иллюстрация силы Аркана «Луна». Входя в «режим воды», мы рискуем утратить своё «Я», стать одним из многих «животных» — то есть комплексов, обитающих в нашей психике и претендующих на роль Эго. Если такое произойдёт, то начнётся борьба за утверждение нового Эго-комплекса, что (пусть и временно) синонимично психотическому безумию. «Собаки» активизируются силой «Луны», а инволюция рака может привести к регрессу всей личности — к инволюции в животное состояние. Недаром все нерешённые проблемы человека, все его комплексы Г.И. Гурджиев называл «собаками», а знаменитая латинская надпись гласит: «*Cave Canem*» — «Бойся пса — ибо лает и рвёт!».

Собаки сопровождают деву-Луну в «Алхимическом Таро» Роберта Плейса (рис. 183)². Богиня Луны держит на композиции кар-

¹ И уж не «Папесса» ли с «Императором» пляшут в безумии под действием губительной силы Луны в Таро *Deviant Moon Tarot* (рис. 178 на стр. 344)?

² Впервые в истории Таро образ лунной богини Дианы попадает на карты в колоде Дж. Мителли (рис. 184) во второй половине XVII века.

ты факел подобно маяку и стоит у самого берега, так как Луна считалась покровительницей моряков и всех тех, кто в плавании, а море, особенно в эпоху раннего христианства, считалось подлунным Адом — царством Левиафана. Ведь море — это то небольшое, что ежедневно показывает свою нуминозную силу, страшную и изменчивую. Но в то же время вода — это самый дешёвый способ передвижения, на котором выросли целые империи. Она дарует путь, но может и погубить на этом пути. Причём в равной степени как на уровне фактов реального мира, так и на уровне иносказания, где море — это воды бессознательного. Помочь выбраться невредимым из этого ночного морского путешествия могут только *интуиция* и *провидение*, а также *внутренняя искра* человека, которая горит «*в сердце каждой звезды*» — то есть божественный стержень, наша *йехида*, что сияет в душе каждого.

Вот как описал прохождение ситуации, аналогичной Аркану «Луна», великий поэт XX века Чеслав Милош:

*Отче, где ты? Дикий лес всё темнее,
От бега зверей кусты шевелятся,
Огнём ядовитым горят орхидеи,
Волчьи ямы под ногами таятся.*

*Где ты, отец? Нет границы у ночи,
Тьма навсегда теперь тенью на лицах.
Бездомных ждёт смерть от голода, отче,
Горек наш хлеб, и, как камень, он высох.*

*Страшного зверя дыхание жарко
Прямо в лицо пышет смрадом стихии.
Отче, куда ты ушёл иль не жалко
Детей, вдруг забредших в дебри глухие?¹*

*Здесь я. Откуда ваш страх? В самом деле,
День уже близок, а ночь на исходе.
Слышите: звуки пастушьей свирели,
И звёзды бледнеют на небосводе.*

*Вот и в деревню тропинка прямая.
Там колокольчик звенит с переливом.
Рассвет петухи на плетнях встречают,
И земля дымит в буйстве счастливом.*

*Ещё темно. Как рекой в половодье,
Туманом укрыты кусты черники.
Но в воду рассвет на ходулях входит,
И катится солнца шар многоликий².*

¹ Чеслав Милош «Тревога». Из книги: Милош Ч. «Избранное» / Ч. Милош — М., Азбука, Азбука-Аттикус, 2012 — С. 37.

² Чеслав Милош «Обнаруженные». Из книги: Милош Ч. «Избранное» / Ч. Милош — М., Азбука, Азбука-Аттикус, 2012 — С. 38.



Рис. 185



Рис. 186

Примечательна карта «Луна» в одной из колод марсельской традиции, где лунный лик изображён чёрной маской, закрывшей Солнце (рис. 185)¹. Это очень глубокое изображение, так как в данном случае не столько Солнце скрыто от нас Луной, дабы ввести в заблуждение, сколько само Солнце надело маску, чтобы спасти нас — ведь неподготовленными мы не сможем вынести его лик². Чтобы заслужить право видеть Солнце-Божество, нужно стать чистыми, подобно детям, как говорил Христос, вероятно, по этой причине именно дети изображаются на большинстве Арканов «Солнце». В Аркане же «Луна» духовная сила ещё готовит, бережёт нас, дабы выждать время, чтобы мы очистились, чтобы научились не бояться своих глубин, научились ориентироваться на ощупь — так как Солнце взойдёт тогда, когда всякий внешний свет померкнет, и Солнце начнёт сиять изнутри нас самих!



Я не вижу смысла анализировать изображения этой карты в известных оккультных колодах Таро, так как они отличаются от уже рассмотренных мной только колоритом, а не значимыми символическими деталями, которые могли бы существенно изменить трактовку этой карты. Даже такие новаторы в оккультном мире как Уэйт и Кроули оставили композицию этой карты неизменной. Впрочем, привнесённая Кроули «египетская» атмосфера, всё же немного меняет впечатление от карты, хотя и не нарушает её смыслового посыла. На его карте (рис. 186) к двум сторожевым башням, между которыми пролегает дорога, соединяющая мир мёртвых и мир живых, добавлены фигуры двух Анубисов — стражей порога. Это визуально очень эффектный ход, но не менее грозными стражами были и обезумевшие животные (собака и волк) на картах марсельской традиции.

Следуя избранной «египетской» логике рак на карте в «Таро Тота» был заменён на скарабея-Хепри, ка-тящего солнечный диск в его ночном путешествии по подземному миру, описанному в книге Амдуат. К сожалению, стоит признать, что скарабей у художницы «Таро Тота» Фриды Харрис не получился вовсе. Воз-

¹ Таро Jean Payen. Avignon (XVIII в.).

² Возможно, это отсылка к ветхозаветному образу Бога, который скрывал своё лицо от Моисея, дабы защитить его.

можно, она никогда его не видела и по этой причине не смогла изобразить существо, похожее на скарабея. Итог налицо: Аркан «Луна» сыграл с ней злую шутку — вместо жука, который согласно мифам катит солнечный диск к возрождению, Харрис изобразила *Hylotrupes bajulus* — чёрного домового дровосека (усача), который скрыто подтачивает опоры человеческого жилища.

Впрочем, в «Таро Тота» есть один штрих, позволяющий предположить, что автор всё же решился на некоторое переосмысление этой карты: это то возвышающиеся, то опускающиеся волнообразные линии (наиболее наглядные в нижней зоне изображения). Впрочем, такое действие Аркана «Луна» П.Ф. Кейс описывал ещё задолго до начала работы Кроули и Харрис над колодой Таро, так что заслугой Кроули следует считать именно решение визуализировать этот очень важный внутренний аспект карты, а не приписывать ему формулирование самой идеи.

Вот как Кейс описывает это свойственное карте «Луна» действие: «... Это чередование восхождений и нисхождений...представляет особую важность для оккультистов. Один современный труд по бизнес-психологии, объясняя этот закон, пользуется языком, столь схожим с символизмом восемнадцатого Ключа, что можно подумать, будто автор занимается Таро. Описывая то, что происходит, когда человек начинает заниматься новой деятельностью, он сообщает, что обычно на первых порах достигается значительный прогресс, поскольку первые шаги "в основном делаются лишь благодаря старым привычкам и ранее приобретённым навыкам или знаниям, реорганизуя и приспособлявая их к новым требованиям". Со временем, как раз, когда первичный энтузиазм начинает убывать, дальнейшее продвижение требует формирования новых привычек. "Какое-то время, кажется, что человек будто не продвигается в мастерстве, его показатели могут даже ухудшиться. Он достигает так называемого "плато формирования привычки". Когда достигнуто плато замедленного прогресса, малодушные впадают в уныние и уходят. Однако, зная о том, что это нормальное переживание, надо вселить в них решимость продолжать. Когда достигнуто плато, дальнейший прогресс зависит в основном от способности справляться с заданием исключительно благодаря силе воли до тех пор, пока не будет усвоено новое знание, не сформируются новые привычки и не разовьётся новое умение". Этот закон формирования привычки — один из результатов универсального Закона Ритма... Поэтому основной символ восемнадцатого Ключа — это Луна, олицетворяющая Закон Ритма своими фазами и своим влиянием на приливы и отливы»¹.

Среди наиболее важных колод, которые необходимо назвать, так как они внесли заметный вклад в истолкование этого Аркана — прежде всего колоды второй половины XX века: Дали, Хайндля, Гигера и Акрона. Рассмотрим их по порядку. В колоде *Dali Universal Tarot* автор предлагает

¹ Кейс П.Ф. «Введение в изучение Таро» / П.Ф. Кейс — М., Издательская группа Традиция, 2017 — С. 81 — 82.



Рис. 187

совершенно новое прочтение восемнадцатого Аркана (рис. 187). На смену абстрактным постройкам древности приходят современные многоэтажные здания, чьи окна сияют в ночи электрическим светом. Огромный лик луны навис над мегаполисом — воплощающим все достижения современной нам цивилизации. Однако даже в этом мире триумфа рационального и практичного происходят странные и незримые для неподготовленного взгляда процессы. Собаки, лающие на Луну, как кажется при первом прочтении карты, на самом деле лают на кроваво-красный поток душ, спускающихся с Луны для земного воплощения или, напротив, тех, кто уходит в последний путь, следуя через «перевалочный пункт» сферы Луны.

Можно предположить, что мы наблюдаем сцену того, как астральное тело покидает умирающего рака (в нижней правой части карты) и отправляется в далёкий путь, через небесные сферы. Но сможет ли оно пройти

грозных псов-стражников, вдохновляемых на безумства ликом полной Луны? Изображенная Дали сцена напомнила мне кадры из кинофильма Дарио Ардженто «Инферно» (1980 г.), где в современном Нью-Йорке действуют таинственные и древние силы, разрушающие любые притязания на здравый смысл. В этом фильме есть сцена у пруда Центрального парка, где одного из персонажей трясина затягивает в воду — болотистый берег не даёт ему возможности выбраться. Под действием силы лунного затмения, которое происходит в этот момент, на него нападают крысы, а подоспевший ему на помощь продавец хот-догов, внезапно сходит с ума и убивает не крыс, а попавшего в беду персонажа. Колорит классического фильма ужасов Ардженто, и в особенности описанная мной сцена, очень похожи на изображение карты Дали «Луна»¹.

Сальвадору Дали, благодаря привнесению в иконографию Аркана построек XX века и современной реальной локации этого действия, удалось продемонстрировать, что фантастическое есть повсюду, просто мы не всегда его замечаем, но если захотеть — его можно почувствовать. В этом же направлении решил двигаться в истолковании восемнадцатой карты Таро и Герман Хайндль. Спустя три года после выхода из печати Таро Дали, он выпускает *Der Haindl Tarot* (1988 г.), ставшее значительной вехой в истории арканологии.

На карте «Луна» из этой колоды (рис. 188) мы видим фантастический мир, словно дымка стелющийся над поверхностью степенно текущей вдаль

¹ Прошу обратить внимание на то, что колода Дали появляется на пять лет позже, чем фильм «Инферно», так что преемственность возможно была непосредственной, а не опосредованной.



Рис. 188



Рис. 189

реки. В этих смутных образах мы узнаём уже привычную для «Луны» фигуру рака, а также совершенно непривычный образ единорога, словно сошедшего со страниц Лорки:

*Луна вонзается в море
длинным лучистым рогом.
Зелёный и серый единорог,
млеющий и потрясённый¹.*

Впрочем, вероятно этот образ, как и положено «лунным образам», двойственен и отсылает наше воображение не только к единорогу, но и к Козерогу (рис. 189)². Дело в том, что в астрологическом годичном цикле знак Рака — это **дно** колеса Зодиака, а знак Козерога — **вершина** и новое рождение (или, напротив, Рак — вершина, а Козерог — дно, смотря с какой стороны вести отсчёт). И не случайно серп Луны, который дева Селена держит в своих руках не только на множестве картин, но и на картах Таро³, так сильно похож на серп Сатурна — обитель которого находится как раз в знаке Козерог, тем самым намекая нам, что воскрешения не может быть без нисхождения «во Ад». Этот путь должен пройти каждый.

Наиболее же радикальному пересмотру карта «Луна» подвергается в двух колодах, созданных при участии оккультиста Акрона: *Baphomet. Tarot of the Underworld* (1992 г.) и *Der Akron Tarot* (2004 г.). В колоде «Бафомет. Таро Преисподней», основанной на картинах Ханса Рудольфа Гигера, находим образ, который может очень многое прояснить в том, что есть Аркан «Луна».

¹ Ф.Г. Лорка «Вторая годовщина» цит. по: <http://artsportal.ru/poetry/15949>

² Великолепный часослов герцога Беррийского (XV в.).

³ В колоде *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*.

Этот образ может шокировать. Он словно кощунственно переиначивает традиционную иконографию херувимов с икон, заменяя их чудовищным монстром. Какое отношение он может иметь к «Луне», кроме того, что вверху карты мы видим нож, напоминающий серп Луны?

Перед нами биомеханическая версия ужасающей богини Гекаты — древнегреческой богини лунного света (рис. на стр. 359). Вверху карты обнаруживаем знак *Vesica piscis*, выходящий за пределы изображения. А устремленный в её сторону лунный нож-серп — намекает на *Vagina dentata*. Это ужасающий, хтонический женский образ. Но самое главное на данной карте то, что повсюду мы обнаруживаем ножи — центральный из них, чудовище держит в своих зубах. Каким же образом можно связать символику ножа и карту «Луна»? Для этого придётся вспомнить её родственные Арканы в других септенерах Таро.

Четвёртую позицию в каждом и седмиц последовательно занимают карты «Император», «Сила/Мужество» и «Луна». Смысл первой карты ясен — «разделяй и властвуй!». Это упорядочивающее и нормализующее влияние дисциплины и прежде всего дисциплины нас самих, без которой мы бы даже не смогли сказать о себе: «Я есть!». «Император» — это даже не столько объективные законы мира, сколько утверждение нашего понимания мира посредством определения этих законов. Внутренняя, «личная» составляющая четвёртого Аркана — это порядок в голове. Существует даже выражение: «без царя в голове», указывающее на отсутствие порядка, устанавливаемого «Императором». И если разделительно-упорядочивающие тенденции четвёртого Аркана рациональны, то в случае с Арканом «Луна» всё оказывается наоборот. Иногда его описывают как поток психотических бессознательных содержаний (и это верно), но нужно понимать, что душевные расстройства, как и галлюцинации, не менее структурированы, чем опыт нашей обыденной жизни, а, как раз более. На этом настаивали многие выдающиеся умы XX века.

Бред — это не отсутствие смысла, это смещённый порядок. Иначе бред не поддавался бы интерпретации и вся психоаналитическая инициатива оказалась бы бессмысленной. Таким образом действие «Луны» — это такое же разделение и упорядочивание, какое мы наблюдали в Аркане «Император», только происходящие иррационально, бессознательно, тайно, под воздействием наших комплексов и страхов. «Император» даёт законы как управлять миром и собой, а «Луна» даёт законы как быть управляемым своими предрассудками, скрытыми комплексами и фобиями, создавая иллюзию рационального управления, как в Аркане «Император».

Арканы «Император» и «Луна» — две грани разделяющей власти. Только если в случае с первым мы разделяем вещи на основании их сходства или различия, то в случае со вторым — это разделение, происходящее спонтанно и иррационально, в нём нет даже гарантий, что то что мы считаем разными вещами, не является одной вещью и напротив, то что воспринимаем как единое, не окажется на самом деле группой никак не связанных между собой явлений. Разделение «Луны» смещено, искажено влиянием иррациональных сил бессознательного, оно может проходить не между вещами, а прямо по ним, разделяя их там, где нет никаких причин деления.



Аркан «Луна» — *Baphomet. Tarot of the Underworld* (1992 г.)



Рис. 190

Из описанного выше может показаться, что «Император» — это хорошо, а «Луна» — плохо. Что нужно стремиться лишь к первому из них, но это только половина правды. Неумеренные порывы «Императора» столь же губительны, как и у Аркана «Луна», равно как и позитивное влияние обоих этих Арканов в одинаковой степени важно и необходимо. Точка их пересечения (внутренней интенции «Я» к постижению и покорению мира и внешней интенции бессознательного¹ к отыгрыванию каждым членом общества тех или иных архетипических отношений) парадоксальным образом приходится на Аркан «Сила/ Мужество», в котором возможности хрупкой девы предстают равными возможностям грозного хищника.

Следует выразить благодарность Гигеру/Акрону за то, что колода *Baphomet. Tarot of the Underworld* по воле авторов или нет,

прояснила столь тонкий момент в понимании Арканов Таро, включив в самый центр изображения карты «Луна» символ расщепления — нож. Другую же параллель между картой «Император» и «Луна» мы уже встречали в популярной ныне колоде Патрика Валенса *Deviant Moon Tarot*, где игрушечный император-марионетка, пляшет в соответствии с волей Луны-кукловода.

Однако Акрон не ограничил свои поиски выпуском совместно с Х.Р. Гигером первой колоды, и в XXI веке появилась новая колода за авторством этого оккультиста, названная его же собственным псевдонимом. На карте «Луна» в колоде *Der Akron Tarot* мы находим образ шамана, облачённого в одеяния совы (рис. 190). Справа и слева в самом верху карты мы находим два сердца — отсылающие к аналогичному решению в колоде *Baphomet. Tarot of the Underworld*. Только если у Гигера это были сердца, пронзённые кинжалами, то здесь сердца объединены скорее в некое подобие весов. Общий колорит сцены Аркана «Луна» в колоде Акрона отсылает к языческим культам, к самым архаичным духовным практикам, которые ещё сохранились в некоторых регионах планеты. Это изображение того, как в отсутствии научных знаний о мире, формировались суеверия и неоправданные страхи, мистические истолкования физических явлений мира и т.д.

Два сердца, образующие весы над головой шамана — это намёк на его меру всем явлениям мира: он разделяет мир не по разуму, но по зову сердца, так, как учили его предки. Это вакцина от чрезмерного господства

¹ Согласно мнению целого ряда научных школ, Бессознательное (именуемое К.Г. Юнгом объективной психикой, коллективным бессознательным и даже трансперсональным бессознательным) не является внутренней частью отдельно взятого субъекта, а принадлежит человеческому сообществу.

ratio, диктатура которого иногда оборачивается катастрофой «Башни», но, в то же самое время, это безумие иррационального и часто убийственного (в полном смысле этого слова) животного начала, взбунтовавшегося против Слова. На карте сохраняются стражи порога — на этот раз это две птицы, сидящие на кольях справа и слева от фигуры шамана. В нижней части карты есть намёк на воду, однако она мутная, и в ней не удастся разглядеть, есть ли там рак или нет. Зато лежащий у воды скелет животного воскрешает в нашей памяти, что дорога Луны — это дорога в мир мёртвых. Шаман не может просто взять и войти в мир умерших. Для того, чтобы это сделать, ему приходится принимать образ того, кому позволено туда войти — образ одного из духов смерти. В данном случае это сова — один из традиционных для многих культур вестников смерти.

Оба этих изображения (из Таро Гигера и Таро Акрона) являются революционными для многовековой традиции развития этого Аркана, но одновременно, невозможными без опоры на изначальную его иконографию. Выходит, чтобы понять современную философию карт Таро — нужно знать и понимать колоды Гигера или Акрона, но чтобы понимать колоды Гигера и Акрона, необходимо знать не только нынешнюю позицию, которую система Таро занимает в нашем мире, но и всю многовековую историю (причём не только Таро, но и европейской культуры в целом).



В английской школе «Луне» соответствует буква *Куф* — имеющая сложную сеть взаимоотношений с буквой *Реш* (соотносящейся в этой системе с Арканом «Солнце»). В оккультных тарологических кругах значение этой буквы традиционно переводится как «затылок», но согласно каббалистическим источникам основным значением её является «обезьяна». Оба значения могут быть обыграны в понимании «Луны», как двойника «Солнца»: «затылок» в качестве прямого указания на обратную сторону, а «обезьяна» в качестве метафоры «изнанки» образа и подобия божества. Соотносящаяся с этим Арканом в английской традиции буква *Куф* имеет гематрию **100** и тем самым впервые выводит числовые соответствия на трёхзначный уровень. Это может как помочь в понимании Аркана «Луна», так и, напротив, запутать. Может показаться, что это новый уровень, новый цикл, новый блок, состоящий из последних Арканов Таро. Но нужно помнить, что **100** — это завершение прошлого, а не начало нового цикла. Новый цикл исчисления — вторая сотня — начнется лишь с числа **101**.

Во французской традиции «Луна» — это *Цади*, буква, которая, как известно из «Книги Закона»: «не «Звезда»...». Буква *Цади* имеет гематрию **90**¹ и соответствует двадцать восьмому Пути Древа Жизни, пролегающему между сфирот Нэцах и Йесод. Это путь, идущий между инстинктами и видениями, сексуальностью и жизненной силой, а также образами, которые затягивают своей реальностью. В Библии число девяносто обыгрывается в не менее фантастическом ключе, чем в колоде

¹ **900** — для конечной версии буквы *Цади*.



Рис. 191

Таро символизм Аркана «Луна». Как известно, Сарра родила Исаака, когда ей было 90 лет! А в девяностом псалме встречаем образы «сети ловца», «ужасов ночи» и «язвы, ходящей во мраке».

Ещё одна интересная параллель: ранее мы уже рассматривали, что баланс между «Императором» и «Луной» устанавливается в Аркане «Сила/Мужество», где дева покоряет льва; так вот в 90-м псалме читаем: *«на аспиде и василиска наступишь; попирать будешь льва и дракона»* (Пс. 90:13). Этот псалом,

известный также как «Живый в помощи вышняго» — является молитвой-оберегом, защищающим от всяческих опасностей внешнего мира. В иудейской религиозной практике его читают ежедневно перед отходом ко сну, а также он имеет определённую связь с погребальными ритуалами. Связан этот псалом с панихидой и в Православии.

Согласно каббалистическим толкованиям буква *Цади* (рис. 191)¹ является ближайшей (по внешнему сходству) к букве *Алеф*, что ставит её очень высоко в сложном ряду иерархии букв иврита. С этой буквы начинается слово *целем*, означающее «образ» (что важно для корректного понимания Аркана «Луна»). Буква *Цади* (от которой кстати произошла и русская буква «Ц») обозначала в древней традиции *завет между Богом и человеком*², а также *рыболовный крючок*. Нина Рудникова, рассуждая об Аркане «Луна», проводит аналогию с мутными водами, в которых рыба должна найти свой *крючок духовной помощи* и, не сопротивляясь ловцу, верить в то, что её вытаскивают во имя того, чтобы выйдя на поверхность, рыба преобразилась в птицу, и тогда уже смогла лететь сама, следуя своему внутреннему голосу.

Христос говорил ученикам, что сделает их «ловцами человеков». Но вот только где истина, там и опасность: ведь «ловцами человеков» были и инквизиторы, и рыбу могут просто поймать, чтобы пожарить. Да и сама книга Рудниковой является, пожалуй, идеальной иллюстрацией к Аркану «Луна». С одной стороны, я не встречал в русскоязычной литературе более глубокого материала о некоторых аспектах Таро, с другой стороны, одновременно с отдельными гениальными идеями в её книге столько откровенного суеверия, а выдающиеся озарения выражены подчас туманными образами, заимствованными из далеко не первосортной теософии, что может сбить с пути многих исследователей эзотеризма. Но, вместе с тем, иногда кажется: уж не сам ли Айвасс³ пообщался с этой дамой — ведь она пишет подчас такие вещи, которые практически цитируют «Книгу Закона», которую она никак не могла знать, да и если бы знала, не стала

¹ Буквы: *Цади* (справа) и *Цади-софит* (слева) — т.е. конечная версия буквы.

² *Цадик* — означает праведник — так в иудаизме именуют набожного и благочестивого человека, соблюдающего завет с Богом и его Закон.

³ В Телеме — божественное существо, диктовавшее «Книгу Закона» Алистеру Кроули в 1904 г.



Jeu de Minchiate de fantaisie à enseignes françaises (1712 — 1741 rr.)



Рис. 192

бы использовать — ведь она была уверена, что она теософ. Однако её мышление выходило далеко за пределы этого учения. Так что с определённой осторожностью я рекомендую эту книгу и как пример литературы о Таро (пример очень странный, но глубокий), и как пример книги по Аркану «Луна». Только будьте внимательными, чтобы «собаки», дремлющие в вашей душе, не порвали ваш разум на части при чтении этой книги.

Кстати, о собаках. Собаки на картах «Луна» отсылают нас ещё к одному весьма примечательному персонажу древней мифологии эллинов, а именно к богине Гекате, которую мы уже встречали у Гигера. Хотя на старинных колодах Таро Гекату не изображали, но на современных её можно встретить (и не только в Таро Бафомета). Всё дело в том, что в орфических мистериях, посвящённых Гекате, ей приносили в жертву именно собак. Если не пожертвовать этой трёхликой богине всех своих «собак», или говоря современным языком, все свои страхи и комплексы — она не пропустит тебя, и ты будешь вечно блуждать, возвращаясь всё время на тот же самый перекрёсток, как превосходно показано в финале фильма Джона

Карпентера «В пасти безумия» (1995 г.).

Также Геката считалась богиней всего таинственного. Она была богиней магии и колдовства, что очень хорошо соотносится с Арканом «Луна», который может привлечь душу на путь восхождения (вдохновив его иррациональными образами), а может погубить в топях наших страхов и изъязнов. Ведь в попытке совершить героическое действие, пожертвовав своими желаниями, мы всё же можем пасть под силой нуминозной «Луны», так как у нас на самом деле нет объективного видения никогда, а это значит, что «работа над собой», и «бескорыстные действия во имя общего блага» тоже могут иметь совсем неблагоприятные причины, и скрытую от нас внутреннюю инстинктивную мотивацию самого низкого уровня (как у трубадура с карты «Луна» из Таро «111»).



Освальд Вирт начинает своё описание карты «Луна» следующим образом: *«Желая показать нам великолепие звёздного неба, Ночь погружает землю во мрак, ибо то, что находится сверху, открывается нашему взору только в ущерб тому, что находится внизу»*¹. Эту поэтическую зарисовку можно считать прекрасным эпиграфом к анализу его версии восемнадцатого Аркана (рис. 192). Несмотря на то, что в «Таро средневековых рисовальщиков» Вирт практически точно следует марсельской модели «Луны», всё же его карта лишена пугающего колорита. Ему удалось изменить облик карты, сохранив абсолютно все её символы: огромного рака, двух псов,

¹ О. Вирт. Таро магов. С.170.

две башни и даже традиционный антропоморфный лик Луны.

В качестве оригинального решения Вирта необходимо отметить гигантскую фигуру красного рака, едва ли не равную по размерам лику Луны. По мысли художника красный цвет указывает на *пассионарный*, активный характер этого существа, а значит и на возможность преодолеть опасности иллюзий и возможность движения вперед, а не назад. Впрочем, такое решение, удачное на уровне умозрительной теории, является не самым удачным на уровне суггестивного воздействия карты на смотрящего. Ведь всем известно, что столь ярко-красный рак — это варёный рак¹. И, нужно сказать, такая версия карты «Луна» тоже существует. В колоде *Della Rocca Tarot* (1835 г.) на рисунке обнаруживаем привычные символы: Луну, собак, башни, рака... Вот только рак на этот раз гарантировано сварен и находится вовсе не в озере, а лежит на блюде в качестве дополнения к чьему-то пикнику (рис. 193).

В окантовке карты справа (прямо над башней) мы видим букву *Цади*; с противоположной стороны (над левой башней) — латинскую букву *Z*, в качестве европейского аналога букве иврита. Самая же важная здесь деталь, которая связывает окантовку карты с самим рисунком — это обильно присутствующие и там, и там, разноцветные буквы *Юд*². В европейской оккультной традиции буква *Юд* ассоциируется с зародышем новой жизни. По этой причине использование множества букв *Юд* на этой карте, возможно, отсылает нас к представлениям эллинистического мира о том, что души, воплощающиеся в тела новорождённых, нисходят с Луны, где до этого они ожидали своего рождения после смерти в их прошлых жизнях. Присутствие же карте Вирта девятнадцати букв *Юд*³ намекает



Рис. 193

¹ Красный цвет у рака на Аркане «Луна» периодически появлялся в традициях марсельского Таро, но не являлся там обязательным элементом. Так, в колоде Ж. Нобле, красные у рака лишь клешни и хвост, у Ж. Додаля он имеет красные клешни, но сам бежевый, а у Н. Конвера и вовсе отсутствуют лишь монохромные очертания фигуры рака едва заметные, через водную рябь. Однако, по необъяснимой причине, на колодах XIX века красный рак стал пользоваться завидной популярностью. Впрочем, на большинстве из таких колод раки не смотрелись столь ирреальными, как у Вирта, так как имели скромные размеры и были выдержаны в более приглушённых оттенках.

² Буквы *Юд* в виде капель крови можно встретить на карте «Луна» в Таро «Золотой Зари» (восстановленной Израэлем Регарди), в «Таро Тота» Алистера Кроули, а также в виде жёлтых лунных бликов в колоде Артура Уэйта.

³ 19 капель на карте «Луна» были и в колоде Конвера. А у Додаля и Нобле их было 21 и 22, соответственно. Т.е. на этих колодах капли намекали на структуру Старшего Аркана (21 пронумерованная карта и 22 карты, если считать с пронумерованным Арканом «Дурак/Шут»). В Таро *Ligurien-Piemont, Giovanbattista Guala* (1840 г.) таких капель всего 9, что отсылает к нумерологической операции суммирования многозначных чисел (номер Аркана 18, а это значит: $1+8 = 9$), а в первой колоде Вирта капля была 18, по номеру Аркана «Луна». Однако, в контексте современной интерпретации этой карты, представляется наиболее интересным наличие именно 19 капель (букв *Юд*), отсылающих к предчувствию грядущего Аркана «Солнце» (XIX).

нам на то, что Луна черпает свою силу из света Солнца (XIX), а значит на самом деле лишена собственной силы и своей злой воли не имеет. А что, если эта лунная богиня сможет стать для нас Ариадной — той, кто поможет выйти из лабиринта, а не пауком, который поджидает нас в своей паутине? Ведь часто случается так, что *«где болезнь — там и лекарство»*, а значит, лабиринт не столь страшен, когда мы точно знаем, что находимся в лабиринте. Нужно бояться не самой «Луны», но её неполного проявления, когда мы не понимаем того, что уже находимся в этом Аркане. Или как писал поэт:

*Спит в небе моём то озеро терний,
Наклоняюсь и там, на дне, вижу я
Блеск моей жизни. И то, что страшит меня,
Там до смерти таит сумрак вечерний¹.*



Теперь, после столь подробного обсуждения данной традиции иконографии восемнадцатой карты Таро, я бы хотел показать контрастную к вышеописанной версию Аркана «Луна», периодически воспроизводимую на раннем этапе формирования колоды. Она берет начало в XV веке в Ферраре, в так называемом «Таро Карла Безумного» (*Le tarot dit de Charles VI*). На карте мы видим двух учёных (рис. 194), исследующих звёздное небо. Подобная иконография карты «Луна» имеет место также в колоде Эрколе д'Эсте Первого (рис. 195) и в раннепечатной монохромной колоде из коллекции Ротшильда *Rothschild/Beaux-Arts Tarot* (рис. 196). Перед нами учёные, взирающие на небо и пытающиеся разгадать его загадки.

Эти карты указывают на то, что человек пытается проникнуть в тайны мироздания, заглянуть за грань земного мира: как на знаменитом изображении из книги Камиля Николя Фламмариона (рис. 197), где искатель тайн заглядывает за предел земной сферы и видит машинерию мироздания. Ведь в эпоху создания карт Таро астроном и астролог уживались в одном лице; а что как не наука о звёздах предлагает нам ближайший контакт с миром за гранью земного — с миром скрытых взаимосвязей и загадочных циклов Вселенной?

Астрология — это ещё одна параллель с Арканом двойственности «Луна». С одной стороны, астрология — сложная наука с логикой и правилами, с другой, она открывает дорогу чистой интуиции. Для кого-то чтение *натальной карты* является причудливым лабиринтом без начала и конца, а значение каждой планеты, дома или аспекта — разрозненными и никак не сводимыми воедино фактами, мешающими целостному видению. Но для того, кто рискнёт прорваться сквозь её тернистые заросли, натальная карта может стать мандалой, которая представит десятки отдельных граней реальности как целостную систему, доступную для понимания человеком. Тогда астрология становится благой «Луной», которая отражает

¹ Чеслав Милош из стихотворения «В отчизне моей». Из книги: Милош Ч. «Избранное» / Ч. Милош — М., Азбука, Азбука-Аттикус, 2012 — С. 22.



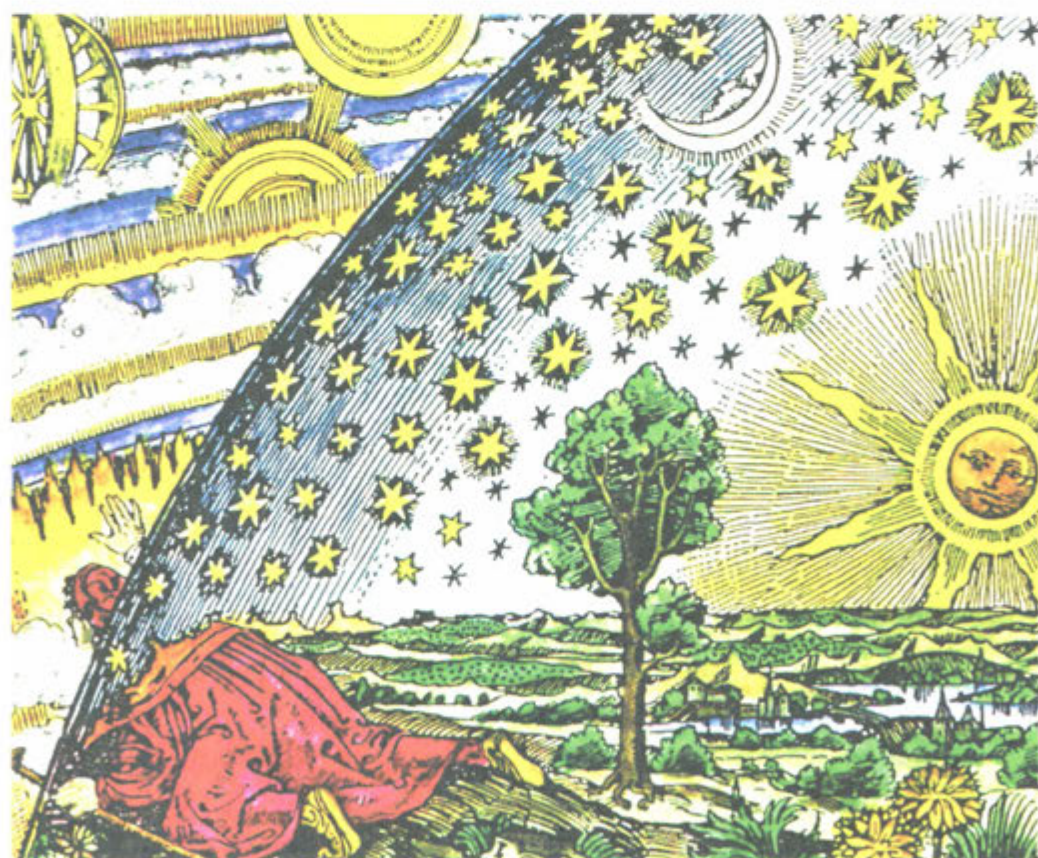
Puc. 194



Puc. 195



Puc. 196



Puc. 197

Свет Солнца Духа, а не тёмной «Луной» затмения, мешающей «Солнцу» озарять мир.

Таким образом, эта специфическая и довольно редкая версия композиции Аркана «Луна» не противоречит идеям, которые я излагал ранее, просто выражает их, возможно, менее ярко. По этой причине, вероятно, она и не прижилась в Арканах Таро, зато прижилась в карточной традиции, которая всегда в большей степени была связана с астрологическими соответствиями — т.е. в *Minchiate*, где карта «Луна» занимает тридцать седьмую позицию из сорока одной имеющейся в этой системе.

Есть ещё несколько экзотических версий «Луны», которые имели место на ранней истории становления Триумфов и затем либо пропали вовсе, либо воспроизводились крайне редко. Один из них представлен фигурой Атланта, держащего лунный диск на своих плечах (рис. 198)¹. Для Аркана «Луна» это единственный случай такой иконографии, но на Аркане «Мир» Атлант, несущий на своих плечах целую планету, будет представлен в Таро Дж. Мителли и его клонах.

Другой пример необычной версии данного Аркана — это изображение лунного диска-лика как такового, с минимальным количеством сопутствующих элементов композиции. Такое изображение можно встретить в старинной колоде *Rosenwald Tarot* (рис. 199), относящейся к рубежу XV — XVI вв. и колоде, наследующей эттейлловскую традицию системы Арканов — *Grand Jeu de Oracle des Dames* (1870 г.), где изображена Луна, взирающая на травы земные (рис. 200). Впрочем, у самого Эттейллы, несмотря на его склонность к оригинальным и подчас даже экстравагантным решениям, в данном Аркане изображение дано относительно традиционное (рис. 201). На карте «Растения» (именно так называется карта «Луна» в колоде Эттейллы) мы видим четыре мира: мир примитивной жизни (рак или насекомое), мир животных инстинктов (собака и волк), мир человеческих строений (две башни) и мир небесный (небосвод с Луной). Любопытно, что собака на карте спит, а волк бодрствует. Башню за волком в сумраке почти не видно, но на небе именно над ней сияет Луна, а башня за псом видна хорошо, она на свету, но на небе над башней виднеются тучи и небо сокрыто. То есть там, где вверху на карте виден свет — ниже обнаруживается мгла, но в самом низу, где воет волк — снова мы видим бодрствование, синонимичное свету сознания. Там же, где вверху на небе мгла, ниже — башня хорошо освещается, а в самом низу карты пёс охвачен сном, что вновь синонимично мраку.

Это и есть диалогичность противоположных начал — дискуссия света и тьмы, скрытый шёпот внутренних голосов. Это *бинеры*, которые представляют собой ложные пары противоположностей. Ложные по той причине, что на уровень выше они уже меняются местами, а в целом же — являются частью общей игры сложнейшей и с трудом уловимой светотени. Не случайно значение этой карты у Эттейллы: *обсуждение, беседа, диалог* — то есть попытка принять противоположную точку зрения, попытка вступить с ней в контакт, попытка победить двойственность множественностью, которая и есть высшее единство, а

¹ Аркан «Луна» из колоды *Budapest/Metropolitan* лист №5045 — будапештская коллекция.



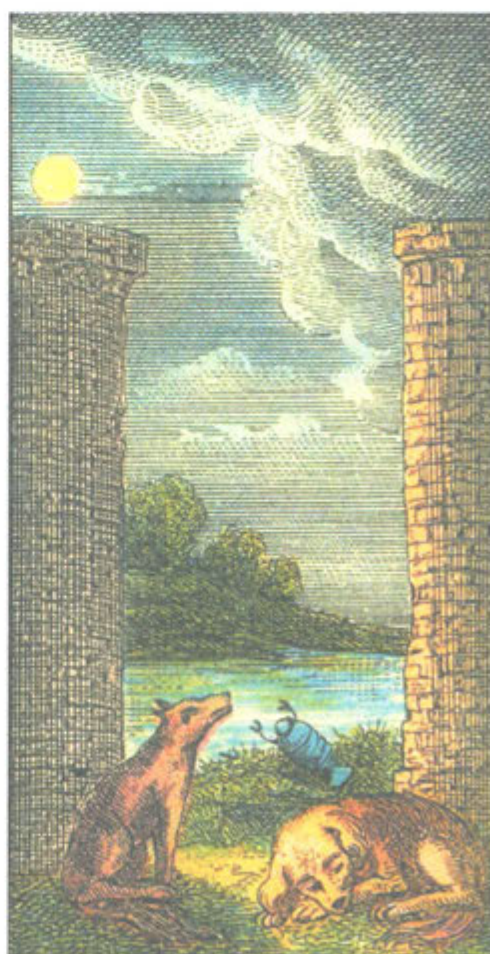
Puc. 198



Puc. 199



Puc. 200



Puc. 201

сделать это — значит подняться над башнями противоположностей и выйти к свету небес.

Впрочем я не хочу толковать Аркан «Растения» в колоде Эттейллы как аналог Аркана «Луна», так как он здесь вписан совершенно в иную систему взаимоотношений и несмотря на внешнее сходство изображения, на самом деле, если рассматривать его в контексте окружения, способен раскрыть перед нами иные смыслы, невозможные для карты «Луна». Так что не будем чрезмерно погружаться в бездны и выси колоды Эттейллы — она заслуживает отдельной монографии.

Луна, озаряя Землю отражённым светом Солнца, запускает процесс освобождения человека от скорлупы его *Эго* — она действует как растворитель **V.I.T.R.I.O.L.** алхимиков. Но теряя опору в своём «Я» (в реальности физической материи), человек может либо обрести «точку подвеса» (этим термином Н. Рудникова обозначает связь с Высшим, с духовным миром — устойчивость не пассивную, а активную), либо, потеряв опору, во взломанной скорлупе своего «Я» человек опустится ещё ниже — на уровень животного существования. Таким образом, в центре этих потоков, как инволютивного, так и эволютивного, оказывается сам человек, как центральная точка пересечения двух треугольников гексограммы. Человек является сердцевинкой этой ситуации, так как все перипетии «Луны», все страшные и обольстительные образы этого Аркана — это лишь тени, порождаемые самим человеком. Он — центр происходящего, и он же и будет виной в своём поражении, коль скоро оно произойдёт: так как лабиринт «Луны» — это лабиринт, который мы построили сами. Коварство или, напротив, благодать Луны есть лишь отражение «подводных течений» нашего взгляда на мир вокруг нас и на самих себя¹.

В завершении этой главы осталось обсудить лишь то, как в английской и французской школах интерпретируют астрологические соответствия, соотнесенные с Арканом «Луна». Гуайта и Вирт полагали, что восемнадцатый ключ Таро следует соотнести с зодиакальным Раком, знаком, который очень тесно сопряжён с прошлым: его иллюзиями, тенями и его призраками. *«Преклонение перед прошлым имеет тенденцию к преувеличению его реального значения и приукрашиванию подлинной картины»*² — писал Алистер Кроули, характеризуя действие знака Рак, к числу которых также можно отнести размывание, растворение границ установленного порядка.

Английская школа единодушно соотносит «Луну» с последним знаком Зодиака — Рыбы — знаком глубинной интуиции. На стадии «Луны» человек обретает «точку подвеса к Высшему» и должен лишь следовать вверх, не задавая вопросов. Человек — рыба, ловец же — Христос-Солнце-Тифэрэт. Но знак Рыбы намекает ещё и на «режим воды» — на

¹ Не идентичным, но всё же схожим образом реализован Аркан «Луна» в *Via Taro* (рис. 202). Слева представлена сама карта, справа — прочерчена её композиционная структура. В данном случае человек является не центральной, а нижней точкой нисходящего треугольника, в то время как Луна — высшей точкой восходящего. Луна здесь является как бы отражением человека, а он, в свою очередь, отражением Луны.

² Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 57.

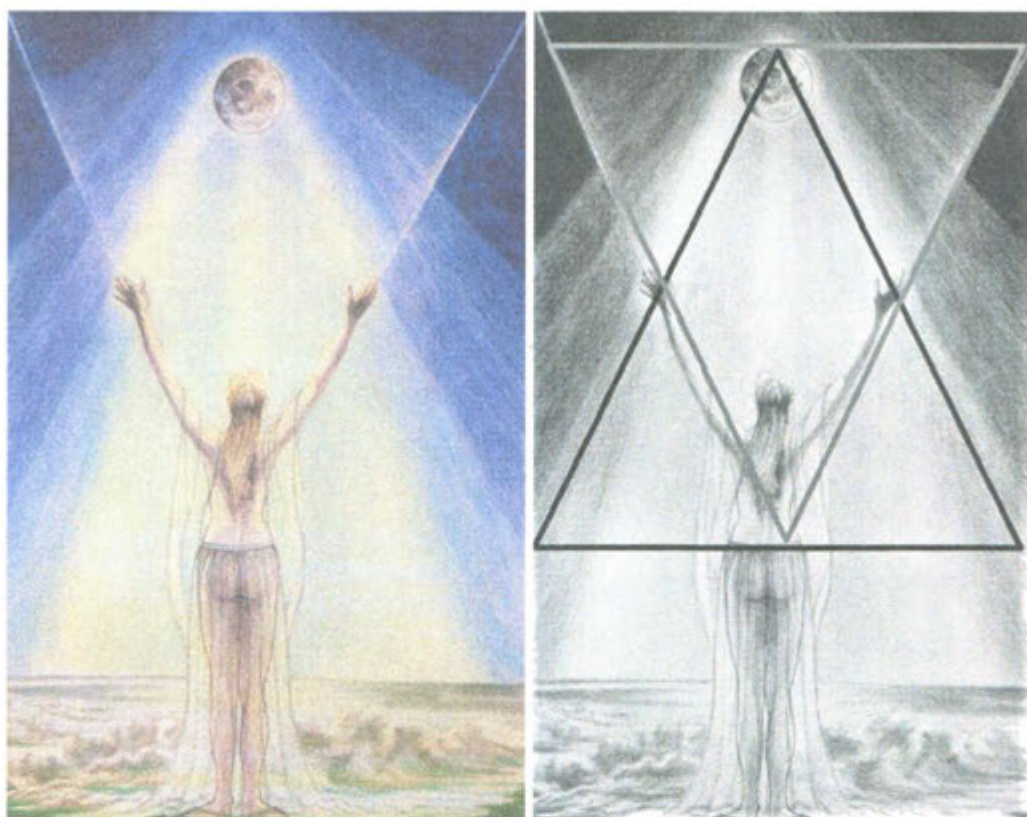


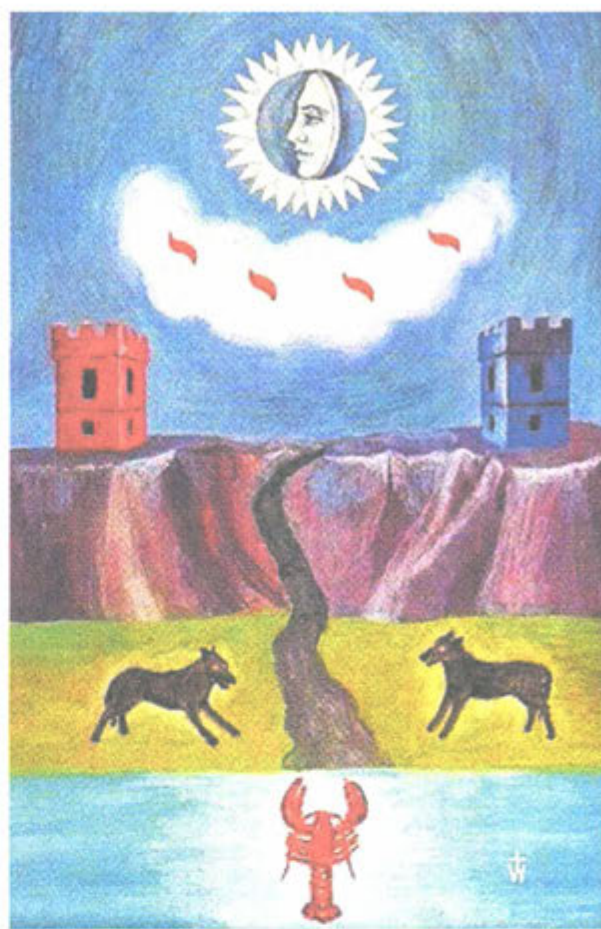
Рис. 202

растворение старого «Я» и на интуицию внутренней йехиды, ведущей через топи Аркана «Луна». В «Общих принципах астрологии» можно найти такой пассаж: *«Сверхтончённость Рыб часто представляет серьёзную опасность для них самих. Они склонны принимать призраки за реальность, часто путают материальный и духовный планы. У них нет рациональных представлений о причинно-следственных механизмах, также часто люди Рыб бывают суеверны до абсурда. Они всегда действуют под влиянием впечатлений, а не разумных суждений... Часто таким людям совершенно нельзя доверять; они говорят о собственных фантазиях как о чем-то реальном»*¹.

Водолей, признанный параллелью «Луны» во французской и русской школах Таро, соответствует этому Аркану во многом благодаря особенностям самого начертания астрологического знака: Водолей изображается двумя струями воды (вышележащей и нижележащей). Согласно французской оккультной традиции это намёк на двойственность мира, на разные его уровни/планы, а также на инволютивный и эволютивный потоки, о которых мы уже достаточно говорили. Если характерными ошибками знака Рыбы становятся *фантомы воображения*, то ошибками знака Водолей будут *заблуждения, связанные с мышлением*, когда всеохватность идеи игнорирует конкретные факты и не позволяет её эффективно использовать.

Так что если в английской школе «Луна» — это аналог пути из

¹ Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 160.



Слева направо и сверху вниз: *The Mythic Tarot* (1986 г.), *The Golden Dawn Tarot* (1977 г.), *Barbara Walker Tarot* (1986 г.), *Tarot of the Crone* (2003 г.).

Семерки Чаш в Десятку (или обратно), то в школе французской — из Семерки Мечей в Девятку (или обратно). И то, и другое может быть чревато пагубой. В одном случае доминирует обман интуиции (Чаши), в другом — выстроено ложное мировоззрение (Мечи), создающее вокруг человека причудливые и несуществующие образы и тени. Но каким бы ни был страшным и непроходимым мир Аркана «Луна», преодолеть его можно, если не останавливаясь идти вперёд и вперёд, идти к той цели, к которой зовёт нас внутренний свет — свет уже пройденных «Звёзд» (XVII), а также свет смысла грядущего впереди «Солнца» (XIX).

Впрочем, несмотря на внешний предельный контраст, разница между Арканом «Солнце» и «Луна» лишь в степени осознанности, на что намекают изображения из пьемонтской традиции карт Таро¹, а также карта «Луна» из фламандской колоды XVIII столетия (рис. 203)². Здесь мы видим такую же пряху, как и на карте «Солнце» (!) из так называемой «колоды Карла Безумного» (рис. 204). Что это может значить для нас? А то, что и тут, и там изображена судьба-пряха, которая согласно древней мудрости «*Discunt Volentem Fata, Nolentem Trahunt*» («Желающего судьба ведёт, не желающего — тащит»). Для человека, осознавшего истинную волю в себе и стремящегося к самораскрытию, судьба становится Арканом «Солнце»; а для человека, ещё не достигшего понимания себя и своего внутреннего центра, она является мучениями и блужданиями Аркана «Луна». В солярном человеке его судьба и есть его Воля, в человеке Луны — все карты спутаны.

«Луна» — как написано в документах Герметического Ордена «Золотая Заря» — «Это дорога крови и слёз; идущий по ней должен победить страх, слабость и сомнения»³, а Пётр Демьянович Успенский, словно дополняя это, писал: «Жуткое чувство одолевало меня. Я ощущал присутствие таинственного мира — мира злых духов, мертвецов, встающих из могил, тоскующих привидений. В бледном свете луны мне чудились призраки; чьи-то тени пересекали дорогу; кто-то поджидал меня позади ба-



Рис. 203



Рис. 204

¹ Карта «Луна» из колоды Жака Вьевиля (1650 г.).

² Колода F. I. Vandenberghe, известная также как Vandenberghe-Bacchus Tarot (1780 г.).

³ Регоарди И. «Полная система магии Золотой Зари»/ И. Регоарди — М.: Издательство Энигма 2014. — С. 933.

шен — и страшно было оглянуться»¹. Кроули же добавил к сказанному: «Все предрассудки, все суеверия, мёртвые традиции и наследственная ненависть, соединившись омрачают лик Луны... Несокрушимая отвага нужна, чтобы вступить на этот путь»².

Так пусть же идущий мрачной тропой через этот страшный Аркан не падёт его жертвой, как герой кинофильма Майка Флэнегана «Окулус» (2013 г.), идеально воплощающий собой жертву «Луны», но выйдет из своего Ада как Данте, ведомый мудрым наставником, и вновь увидит чистое небо и свет без отражений двойственности. И с этих пор каждый новый день будет для такого человека не такой же, как день ушедший, но превратится всё в новые и новые витки восхождения по спирали, ведущей к нашей подлинной сущности. Или, как об этом сказал поэт:

*«Мы пробудились от сна не знаю скольких тысяч лет.
Снова к солнцу летел орел, но значил не то же самое»³.*



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: случайное; относительное; театр, где разыгрывается человеческая жизнь; иллюзии материального мира; майя [т.е. — «иллюзия», «видимость» Г.З.]; воображение; капризы; прихоти; фантазии; сумасбродства; заблуждения и предрассудки; умственная апатия; легковерие; суеверность; ложные знания; склонность к фантазированию; сомнамбулизм; путешествия по воде; двусмысленная ситуация; ложная безопасность; ловушки; лесь; обман.

¹ Успенский П.Д. «Новая модель вселенной» / П.Д. Успенский. — СПб.: Издательство Чернышёва, 1993. — С.242.

² Кроули А. «Книга Тота»/ А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С.165.

³ Чеслав Милош из стихотворения «Фразы». Из книги: Милош Ч. «Избранное» / Ч. Милош — М., Азбука, Азбука-Аттикус, 2012 — С. 92.



«Раны Христовы» — миниатюры из английского Часослова (ок. 1410 г. — слева) и французского Часослова (не позднее 1349 г. — справа). Французская миниатюра была создана выдающимся художником-миниатюристом Жаном Лемуаром (*Jean Le Noir*). На этих причудливых и отчасти даже пугающих рисунках мы видим символическое изображение крестных ран Иисуса Христа в качестве «инструментов», открывающих лоно рождения и смерти. Аллегория страдания, воплощённая кровавыми ранами Богочеловека, на миниатюре Жана Лемуара дополнена двумя «башнями»: гигантским крестом, возвышающимся над гробом и не менее монументальной колонной, обвитой поясом. Фигура *Vesica piscis* намекает как на воплощение Бога (т.е. переход из Вечного мира в бренный), так и на лоно Смерти (т.е. путь из земной юдоли в Царство Небесное). Изображение напоминает нам, что своей кровью и ранами Христос искупил первородный грех и вырвал из пасти Смерти человеческие души. Все эти амплификации в той или иной степени являются родственными Аркану «Луна» в его классической композиции.

Engraved by Mr Cosway

Write soon and give a description of the other side of the Statue of the same
side out of your paper — I shall be happy to be instructed in a degree that I may be
able to describe) as I find I have given much information from it

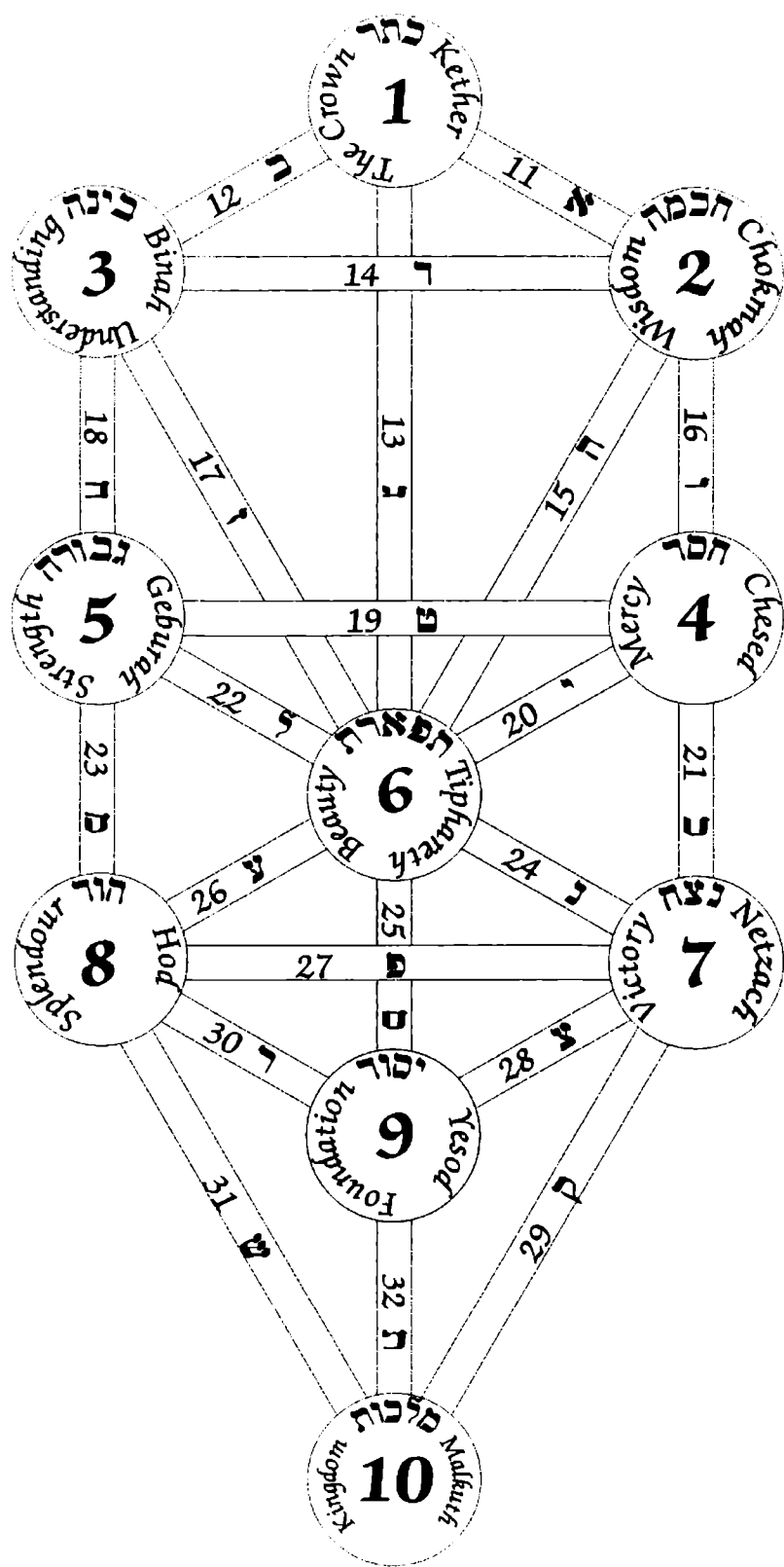


The figure has
in the other hand
a burning torch

R. Cosway. del.

Ричард Косвей (Richard Cosway) «Геката» (конец XVIII—начало XIX вв.)

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ



Вариант каббалистического Древа Жизни (Эц а'Хаим), который используется в качестве основного в этой книге.



После выхода в свет двух первых моих книг, которые имели значительный успех как в научном, так и в герметическом сообществах, мне на электронную почту приходило не только большое количество благодарностей, но и вопросов, на один из которых я считаю своим долгом ответить публично, так как он является очень важным и я бы даже сказал определяющим для моей позиции относительно некоторых кабалистических терминов.

В последние два года мне неоднократно задавали один и тот же вопрос: почему я в большинстве случаев стремюсь максимально точно воссоздать правильное звучание кабалистических понятий, заимствованных из иврита, тем не менее иногда отклоняюсь от этого принципа? К примеру, в одном случае использую замену одной согласной на другую (*Хокма* вместо более верного *Хохма*), в другом же случае использую нетипичную для русскоязычной традиции запись (*х'Од* вместо *Ход*), которая никак не меняет произношение данной сферы.

Если бы этот вопрос был праздным, я бы ограничился ответом на него в личной переписке с вопрошающими, но прояснение данной проблемы представляется мне очень значимым для всей отечественной герметической традиции, по этой причине я отвечу на такое вопрошание достаточно подробно здесь. Для точного определения моей позиции в переводных терминах я бы выбрал фразу «старательное избегание паразитных амплификаций». Именно данная позиция — отправная точка, от которой я отталкиваюсь в использовании переводных слов — заставила меня пойти на некоторые изменения оригинальной версии иудейских слов.

В качестве простого и наглядного примера отсеечения паразитных амплификаций приведу исторический анекдот, произошедший с отечественной маркой автомобилей, которые выпускались под наименованием «Жигули» — названные так в честь Жигулёвских гор в Самарской области. Когда автомобили стали готовить на экспорт, то выяснилось, что слово «Жигули» в ряде европейских государств ассоциировалось со словом «жиголо». Данная ассоциация могла отпугнуть потенциального покупателя и мудрым решением руководства автомобиль был переименован в «*Lada*». Понятно, что в данном случае название автомобиля было просто заменено для внешнего рынка (что является довольно частой практикой, особенно у азиатских компаний). В случае же с переводом необходимо быть более корректным по отношению к первоисточнику, но когда слово в переводе становится омонимом другому слову с амплификационным рядом, чуждым первому слову, то лучше заменить в переводном слове какую-то из букв на близкую по произношению, чем позволить читателю вступить в бесконтрольную игру бессознательных значений. Причём, когда амплификационные ряды омонимов совершенно не пересекаются — это ещё не так страшно, но когда ряд одного из слов (естественно того, которое раньше вошло в культуру) оказывает на другое сбивающее с толку действие, то замена буквы или слога, или по крайней мере просто иного написания слова, кажется наиболее правильным решением.

Остановимся сначала на более изящной форме разрешения проблемы, когда, сохранив омофонию, я всё же избавился от омонимичности необходимого мне слова и его паразитной амплификации. Это *х'Од* и *Ход*. Неоднократно на своих лекциях я сталкивался с высказываниями присутствующих в аудитории, что быстрота и скорость, приписываемая оккультистами каббалистической сфере *Ход*, связана с движением и словом «ход» (к примеру, «крестный ход» или «ходьба»). Можно просто посмеяться над подобными утверждениями и продемонстрировать необоснованность таких параллелей, а можно задуматься и увидеть под поверхностью более глубокий уровень, а именно омофонический пласт амплификаций.

О том, что схожие по звучанию слова могут выступать в качестве ближайших ассоциаций, писал ещё Зигмунд Фрейд в начале XX века. По этой причине следует не высмеивать наивных людей, полагающих что всякое слово, которое звучит тождественно с им известным, значит тоже самое, а постараться избежать данной тождественности, хотя бы в написании — ведь если речь идёт о книге, то чтение слова *х'Од* уже никак не будет ассоциироваться с «ходом времени» или «ходулями». В лекционном же материале, лучше подкреплять первое произношение таких слов написанием их на доске или демонстрацией на экране, чтобы опять же разрушить омонимичность, которая норовит здесь вызвать паразитную амплификацию.

Не нужно забывать о том, насколько сильно язык господствует над нами и насколько сильны его глубинные уровни связей, которые действуют уже на предсознательном уровне и подчас нами совершенно не контролируются. В данном случае совершенно не важно знаем ли мы, что *Ход* переводится как «Слава» или не знаем, паразитная амплификация, связанная с русским словом «ход» (движение, перемещение, действие в игре), будет так или иначе проявлять себя на сознательном (как у наивных слушателей, озвучивших эту параллель) или на предсознательном уровне.

Второе избранное мной решение менее изящно, так как мне пришлось заменить одну из букв каббалистического термина. Но на то у меня было сразу два основания. Речь идет о сфере *Хокма* (более точно было бы *Хохма*). Если в случае с сфирой *Ход* проблема была в паразитной амплификации, сбивающей с толку, то в случае со сфирой *Хохма* всё гораздо серьезнее. На иврите это слово означает «Мудрость», но в русском языке это слово имеет совершенно иное значение. В простонародье так называют смешные истории, шутки, жизненные анекдоты. Любопытно, но, судя по всему, это слово действительно является производным от иудейского *Хохма*, пришедшего в наш язык не из иврита, а через посредничество идиша.

Высокое и низкое сталкиваются в одном и том же слове *хохма*. Причём, если для иудейской культуры первичным оказывается первое, то для русскоязычного человека, безусловно второе — то, что он может услышать в обыденной речи. Конечно, можно оставить аутентичное произношение и получить «бонусом» паразитную (или скорее полупаразитную) амплификацию, которая может полностью закрыть основное значение этого каббалистического термина, а можно просто заменить одну из букв

этого слова, и оно окажется отделённым от ненужного ассоциативного ряда, претендующего на привилегированное положение. В данном случае важным фактором оказывается пафос, который присутствует в сфере (манифестация активного начала во Вселенной) и которого легко можно лишиться, за счёт фиксации внимания на вторичной ассоциации (на шутке, небылице).

На самом деле я не сторонник замен букв и слогов, когда можно обойтись без этого и вполне вероятно я бы предпочёл также, как и в случае со сфирой х'Од отделаться избавлением омонимичности, сохранив при этом омофонию, но здесь наличествует совершенно иная историческая ситуация. В большинстве каббалистических и оккультных книг, изданных на русском языке сфера Хохма записывается именно как Хокма. Таким образом избирая замену одной из букв, я наследую богатейшей культурной традиции.

Все мы знаем, что, к примеру, река Гудзон, в английском языке произносится как Хадсон, но тем не менее даже в новых книгах, фильмах и т.д., где упоминается этот географический объект он называется так, как это принято в нашей русскоязычной культуре. Так что в случае со сфирой Хокма, я отсеёк паразитную амплификацию за счёт обращения к традиционному русскоязычному прочтению этого слова.

Более того, если в той или иной книге, на которую ссылается автор (в тех случаях, когда термин употребляется очень редко) термин переведён с языка-оригинала неверно, подчас имеет смысл сохранить этот перевод, дабы закрепить тем самым отсылку к источнику заимствования в том числе и на уровне написания слова. Конечно, для таких широкоупотребительных каббалистических терминов как наименования сфирот — это не может иметь почти никакого значения, но для более редкой терминологии, в том числе неологизмов, подчас может оказаться важным фактором более верного восприятия сквозь призму ассоциативных сетей нашего языка. Особенно всё вышесказанное важно именно для текстов герметической и оккультной традиции, так как они основаны на принципе аналогии и амплификационный ряд в них играет едва ли не первостепенную роль.



Как читатель смог заметить, я очень взыскательно отношусь к любой информации, приведённой мной в книгах, так что если у вас возникли вопросы в связи с материалами, которые я дал как в книгах «Лики мистерий» и «Таинство пути», так и в этой работе, то прошу присылать мне их на электронный адрес (zaytsevcomposer@yandex.ru), равно как и замечания, дополнения или обнаруженные вами ошибки. Если такие будут иметь место, я безусловно исправлю их и дам в качестве дополнения в последующих книгах этой серии.



Cery Sheet Tarot (Милан, ок. 1500 г.)

Григорий ЗАЙЦЕВ

Бездны и выси (I):

культурологическое исследование
третьего септенера Старшего Аркана Таро.

16+

Компьютерная верстка: Кичо Андрей

Оформление: Кичо Андрей

Обложка: Григорий Зайцев

В оформлении обложки использованы карты из колоды
Lombardisches Tarot, Angelo Valla-Trieste (Италия, 1810 г.)

Подписано в печать 20. 08. 2018.

Формат 62 x 94 1/8

19 усл. п.л. — печать цифровая.

Тираж 500 экз. Заказ № 337

Издательство «Касталия»

Адрес: 115280, Москва,

1 — й Автозаводский проезд, дом 4, корпус 1

<http://castalia.ru>

Отпечатано с оригинал — макета заказчика
в типографии «Издательские Технологии Т8»

Адрес: 109548, Москва,

Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

По вопросам приобретения книг
интеллектуального клуба «Касталия»

просим обращаться:

aton93@yandex.ru

+79055043637

<http://castalia.ru>

По вопросам сотрудничества с автором книги
направлять свои письма на электронный адрес:

zaytsevcomposer@yandex.ru



Григорий Зайцев — кандидат искусствоведения, культуролог, композитор, член Союза композиторов России, лауреат более двадцати Всероссийских и международных композиторских конкурсов, инициатор и ведущий просветительского проекта, посвящённого современному искусству «Булес-Ликбез», на протяжении ряда лет входил в Правление Союза московских композиторов, а также руководил Лабораторией актуального искусства Шнитке-центра. Григорий Зайцев — лектор-практик более десяти лет, преподающий в государственных и частных ВУЗах России; в настоящий момент читает авторский курс «Эстетика» в Институте журналистики и литературного творчества (Москва), ведёт блок искусствоведческих дисциплин в Белгородском государственном институте искусств, преподаёт авторский курс «Алхимия» в Герметической академии «Живое Серебро», а также

проводит публичные лекции в рамках проектов интеллектуального клуба «Касталия». Григорий Зайцев — один из ведущих российских академических исследователей эзотерической традиции, участник множества фестивалей, мастер-классов, конференций, посвящённых картам Таро и истории европейской культуры, автор тарологических статей и видеокурсов, а также монографий «Лики Мистерий» и «Таинство пути», являющихся наиболее объёмными и фундаментальными исследованиями Старшего Аркана не только в России, но и в мире.



ISBN 9785519659482

